JOSÉ BRASANELLI

PINTOR, ESCULTOR Y ARQUITECTO DE LAS MISIONES GUARANI-JESUÍTICAS

BOZIDAR
DARKO
SUSTERSIC

CENTRO DE ARTES VISUALES/MUSEO DEL BARRO

José BRASANELLI

Pintor, Escultor y Arquitecto de las Misiones Guarani-Jesuíticas

Bozidar Darko Sustersic

Isidora Gaona
Colaboradora de Investigación

fondec PARAGUAY

CENTRO DE ARTES VISUALES/MUSEO DEL BARRO

Asunción, Paraguay 2017

JOSÉ BRASANELLI Pintor, Escultor y Arquitecto de las Misiones Guarani-Jesuíticas
© El autor y el Centro de Artes Visuales/Museo del Barro

Director del Centro de Artes Visuales: Ticio Escobar.
Director del Museo del Barro: Osvaldo Salerno.
Directora del Museo de Arte Indígena: Lia Colombino.
Director del Museo Paraguayo de Arte Contemporáneo: Félix Toranzos.

Calle Grabadores del Cabichuí entre Emeterio Miranda y Cañada.
Asunción, Paraguay
Telefax: 595.21.607996
info@museodelbarro.org
www.museodelbarro.org

Diagramación: Miguel López.
Corrección: Isidora Gaona, Flavia Affanni.
Impresión: Imprenta Halcon, Sicilia 622 Asuncion, Paraguay.
Portada: San Miguel. José Brasanelli. 1722(?). Madera Policromada. Museo Diocesano de Santa Maria de Fe Misiones, Paraguay. Foto: Darko Sustersic.

Primera Edición de 1200 ejemplares.
Asunción, Paraguay setiembre 2017.

Los editores no se hacen responsables de los
conceptos vertidos por el autor en esta publicación.

Hecho el deposito que marca la ley N° 1328/98.
ISBN: 978-99967-813-2-2

Esta Edición se realizó con el apoyo del Fondo Nacional de la Cultura y las Artes - FONDEC

Miembros del Consejo Directivo:
Fernando Griffith (Presidente)
Rebecca Arramendi
Diana Barboza Zayas
Katty Bogado
Catalo Bogado Bórdon
Directora Ejecutiva:
Luz María Bobadilla

25 de Mayo 972 c/ EE.UU
Asunción, Paraguay
Teléfonos: (021) 490 726 / (021) 498 128
Portal Digital: www.fondec.gov.py

Dedico este libro a la memoria de tres personas que ya no están entre nosotros: al arquitecto Carlos Luis Onetto, al profesor Héctor Schenone y a la profesora y artista Nina Estanislada Kislo de Kiriyama. Al primero le deben la Argentina y el mundo la recuperación de los más importantes restos de un pueblo jesuítico guaraní: San Ignacio Miní. Al Profesor Schenone, maestro de generaciones de estudiosos en su cátedra de Arte Hispanoamericano, de la UBA, y a Nina con quien fundamos la Maestría de Cultura Guaraní Jesuítica en la Facultad de Arte de Oberá.

Agradecimientos, a Fondec que hace posible la publicación de este libro. Al Museo del Barro y a su fundador, el desaparecido artista Carlos Colombino, a su curador Ticio Escobar y especialmente a Osvaldo Salerno por compartir y alentar con su interés la investigación sobre el artista jesuita José Brasanelli.

También agradezco a mi colaboradora Isidora Gaona por sus valiosos aportes, tanto en la investigación del arte de las Misiones, como con el conocimiento de la lengua y de la admirable cultura guaraní.

Como asi tambien, a la Dra. Flavia Affanni por sus lecturas, correcciones e importantes sugerencias sobre el libro, a mi hermana María y a mis hijos y nietos y finalmente a los amigos, alumnos y lectores que comparten mi admiración por las Misiones.

ÍNDICE

Prólogo por dr. René krüger.....13
Presentación por el Autor.....17

EL PLAN Y LA ESTRUCTURA DEL LIBRO

PRIMERA PARTE: Brasanelli, nacimiento en Milán, su formación de artista y de misionero.

SEGUNDA PARTE: su llegada a Buenos Aires en 1691 y la evolución de su estilo y de su pensamiento en las diez residencias de su labor constructiva y creativa en las Misiones. Su muerte, atendiendo a los obreros enfermos de la peste en Santa Ana, en 1728.

TERCERA PARTE: la herencia de Brasanelli, la síntesis del estilo Siglo XVII (Las conquistadoras y el estilo hispano - guaraní) con el estilo Siglo XVIII (barroco - ítalo - guaraní). Su culminación en los íconos guaraníes del Friso de los ángeles músicos de Trinidad (Paraguay).

PRIMERA PARTE

UNA VIDA CONSAGRADA AL ARTE Y UN ARTE CONSAGRADO A UNA MISIÓN

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN A LAS MISIONES JESUÍTICAS Y A JOSÉ BRASANELLI

1.- Porqué un libro sobre José Brasanelli, un artista casi desconocido.....23
2.- La reconstrucción de una vida histórica y de una trayectoria artística.....24
3.- Entre el mito y la realidad: las Misiones y el hermano Brasanelli.....25
4.- Los estudios de los restos de un naufragio.....28
5.- El estado de la cuestión: todos los caminos al Arte de las Misiones pasan por Brasanelli.....30
6.- "Una piedra grabada vale más que el inmenso Himalaya"[1].....34
7.- El Duomo de Milán y la fachada de Concepción, dos monumentos distantes y diferentes, pero una idéntica idea en su inicio: "ad maiorem Dei gloriam".....35

CAPÍTULO II

LA POSIBLE INFLUENCIA DEL DUOMO DE MILÁN Y SUS 2500 IMÁGENES EN EL DESPERTAR AL ARTE DEL NIÑO Y DEL JOVEN BRASANELLI.

8.- Nacimiento e infancia de José Brasanelli en la Italia de Bernini (1658).....41
9.- La formación artística en su Lombardía natal. La influencia del Duomo de Milán con sus 2500 imágenes en diversos estilos: gótico, renacimiento, manierismo y barroco.....43
10.- Los maestros de Brasanelli: los "*intagliatori in legno*" jesuitas lombardos.....45
11.- Rizzardo Taurino y sus hijos Gian Giacomo, Gian Paolo y Giovanni.....47
12.- El anciano maestro Daniele Ferrari.....48
13.- El poder de los ideales: el noviciado en Milán y Génova (1680-1690).....49

CAPÍTULO III

EL VIAJE A ESPAÑA Y AL NUEVO MUNDO

14.- El conocimiento y admiración de los retablos de Simón de Pineda.....53
15.- Partida de Cádiz y el adiós a Europa el 17 de enero de 1691.....54

[1] TICERA, Ramón: *De la civilización a la barbarie. La destrucción de las Misiones Guaraníes*. Buenos Aires, 1969.

16.- Navegando entre cielo y océano, siempre rumbo al sudoeste.....56
17.- Arribo al Nuevo Mundo: Buenos Aires, 5 de abril de 1691.....58
18.- Cruzando la Pampa con destino a Córdoba.....59

ILUSTRACIONES

ILUSTRACIONES.....61

SEGUNDA PARTE

JOSÉ BRASANELLI Y SUS DIEZ DESTINOS EN LAS MISIONES

Mapa razonado de los viajes y de las residencias de José Brasanelli en las Misiones..... 81

CAPÍTULO IV

EL MISTERIO DEL PRIMER DESTINO CON INSUFICIENTE DOCUMENTACIÓN: CÓRDOBA

19.- El encuentro de dos grandes visionarios: el padre Lauro Núñez y el Hno. José Brasanelli….....87
20.- La cúpula de la iglesia de la Compañía: modelo para las cúpulas misioneras…….....88
21.- El secreto de los retablos y de las obras de Brasanelli en la iglesia de la Compañía.....89
22.- Tallando en las misiones las primeras columnas salomónicas del Río de la Plata……..…..92
23.- Brasanelli y Prímoli: una aceptación diferente de los materiales de la arquitectura misionera.....93

CAPÍTULO V

EL SEGUNDO DESTINO: NTRA. SRA. DE FE Y SAN IGNACIO GUAZÚ (PARAGUAY)

24.- Los numerosos pedidos de imágenes durante la talla de los dos retablos para Córdoba.....95
25.- El *Señor Flagelado* para los "Ejercicios" de la estancia de Paraguari…….....95
26.- La imagen patronal para un pueblo lejano: *la Santa Ana con la Virgen Niña*.....100
27.- La *Inmaculada de la peana con esqueleto y serpiente* sin devotos ni seguidores…….....101
28.- El proyecto iniciado y abandonado de la reforma con pequeños "modelos" itinerantes…….....104
29.- Las nuevas propuestas de Brasanelli en el retablo de San Ignacio Guazú…….....107
30.- Rechazo guaraní de los éxtasis barrocos en el retablo de Santa María de Fe…….....109
31.- La "polémica de las miradas" y la espiritualidad de los "*finos ateístas*" guaraníes…….....110
32.- Balance de una reforma cuestionada y resistida…..…….....103

CAPÍTULO VI

EL TERCER DESTINO: SAN BORJA Y EL ESTILO "*BARROCO BERNINIANO*" (BRASIL)

33.- La reforma total: alta cúpula y retablos ochavados con "rompimientos de gloria"…….....117
34.- El *éxtasis de Santa Teresa* de Bernini, el nuevo ideal de los escultores barrocos…….....120
35. La creación de Brasanelli: *San Borja* "*desmayado entre nuves y querubines*"……..…..121
36.- La revolución barroca total: la iglesia, retablos e imágenes en escenarios ilusionísticos…..122
37.- El templo de San Borja en un dibujo guaraní…….....125
38.- Dos retablos colaterales de San Borja salvados por su traslado a otras iglesias…….....125
39.- El éxtasis de la Virgen Asunta y una nueva vitalidad barroca en las Misiones…….....126
40.- El *Niño Jesús* del pueblo de San Borja, tallado y pintado por Brasanelli…….....127
41.- Imágenes del templo de San Borja en los museos de Río Grande do Sul…….....128
42.- El período de San Borja: una reforma sin participación guaraní…….....132
43.- Ocho disparos de cañón portugués al *Pa´í Hermano José* en el sitio de Colonia…….....134
44.- Estratega en la expedición contra los Minuanos, Guenoas y Charrúas. …….....135

CAPÍTULO VII

EL CUARTO DESTINO: CONCEPCIÓN (ARGENTINA).

45.- Concepción en la orilla del río Uruguay: una fundación del Santo Roque González…….....137
46.- La imagen patronal: una Inmaculada renacentista vestida con ropaje barroco…….....139
47.- La primera fachada en las Misiones de sillares de *itaky* y sus famosas estatuas…….....141
48.- Las imágenes guaraníes de la fachada, desplazan a las barrocas de Brasanelli.....142
49.- Dos estilos de fachada y dos funciones diferentes: "persuasión y participación", la barroca; "el tekoporã guaraní", la misionera…….....143
50.- La huida de la Patrona de Concepción a San Roque de Corrientes, detrás del Iberá…….....144
51.- Búsqueda y rescate de las imágenes guaraníes bajadas de la fachada a tirones de lazo…….....144

CAPÍTULO VIII

EL QUINTO DESTINO: LORETO, EL GRAN TALLER DE ESCULTURA. CUNA DEL ESTILO "*BARROCO MISIONERO*" (ARGENTINA).

52.- La *Virgen de Loreto* y los huesos de Montoya: un centro de peregrinación…….....147
53.- El Crucifijo del *Monte Calvario* de Loreto, hoy en la Catedral de Corrientes …….....149
54.- La "serie" más importante de las Misiones, los Crucifijos con cuerda en el antebrazo…….....150
55.- Las imágenes llevadas al Paraguay durante los saqueos de la Mesopotamia…….....151
56.- La *Santa Ana con la Virgen Niña* y el *San Matías* del Museo Mons. Bogarín…….....153
57.- El *San Miguel de Itaugua* y la gran serie de ángeles con espada flamígera…….....153
58.- La *Virgen del Rosario* con vestidos de confección angelical…….....154
"*Una de las más bellas imágenes salidas de los talleres de las Misiones jesuíticas*":
59.- la patrona de La Candelaria, capital de las Misiones, ahora en Capiatá, Paraguay…….....156
60.- El maestro Brasanelli liderando un grupo de talentosos artistas guaraníes…….....157

CAPÍTULO IX

EL SEXTO DESTINO: ITAPÚA Y EL ENCUENTRO DE BRASANELLI CON LA VIRGEN DE HABIYÚ INSPIRADA EN LA "CONQUISTADORA" DEL PADRE ROQUE GONZÁlez.

61.- En Itapúa, la custodia del cruce estratégico del gran Paraná…….....159
62.- El testimonio de 1718 del Padre Astudillo: caso excepcional en la historia de las misiones.....160
63.- Brasanelli: "*ejerciendo todas sus habilidades*" de escultor, pintor y arquitecto 161
64.- El decisivo encuentro con "*la Conquistadora*" de M. Habiyú de Itapúa, de 1618..…….....162
65.- La iglesia "suntuosa" de Brasanelli, derribada por decreto de Carlos Antonio Lopez en 1843..... 163
66.- Itapua: etapa importante pero desconocida entre Loreto y Santa Rosa …….....166

CAPÍTULO X

EL SÉPTIMO DESTINO: SANTA ROSA. LA AFIRMACIÓN DEFINITIVA DEL ESTILO "BARROCO CHAMÁNICO" (PARAGUAY).

67.- La *Anunciación de Brasanelli* descubierta por las fotografías del Prof. Schenone …..…..169
68.- "*Su rostro resplandecía como el sol y sus vestiduras como la luz* "…….....…….....……170
69.- Brasanelli y sus colaboradores guaraníes poco tenidos en cuenta por la posteridad…….....…..174
70.- El método de los "ejercicios de San Ignacio" en la formación de líderes en el arte de sus colaboradores guaraníes…….....…….....175
71.- Los cambios anímicos del escultor reflejados en las expresiones de sus imágenes…….....176
72.- Las tallas de Brasanelli en la Capilla Oratorio de Loreto…….....177
73.- La *Virgen de Loreto* y el control de las miradas…….....…….....178

74.- Las pinturas de Brasanelli como acompañamiento de la Anunciación…..178
75.- El retablo y las imágenes de Brasanelli en el templo actual de Santa Rosa…….179
76.- El *San Juan Bautista* salvado del incendio……180

CAPÍTULO XI

EL OCTAVO DESTINO: LA CREACIÓN EN SANTA MARÍA DE FE Y DE UN RETABLO DE ÍCONOS, TESTAMENTO ARTÍSTICO DE BRASANELLI (PARAGUAY)

77.- En Santa María: el pueblo de los críticos intransigentes de hace 30 años……181
78.- *Nuestra Señora de Fe* y una genial solución a la "querella de las miradas"……182
79.- La *Virgen de la Candelaria* de mirada frontal rodeada de santos con ojos entornados….183
80.- El *Niño Jesús* jugando con un angelito músico, cuidados por el patriarca *San José*.183
81.- *Santa Bárbara*, patrona de los artilleros.....184
82.- *Santa María Magdalena*, proyectada por Brasanelli y tallada por un maestro local…….185
83.- El *San Miguel* venciendo a un demonio americano: la anaconda - kuriju.....185
84.- El descubrimiento de los componentes lúdicos de la mentalidad guaraní……190
85.- El P. Jaime Oliver y la omisión de Brasanelli en la historia de su pueblo, Santa María de Fe.....191

CAPÍTULO XII

EL NOVENO DESTINO: UN TEMPLO QUE SUPERA TODAS LAS PREVISIONES PERO SIN RESTOS DE ALTARES NI IMÁGENES, SAN IGNACIO MINÍ (ARGENTINA).

86.- Una fachada imponente "*de columnas, arcos, nichos y otras labores de piedra*"…….195
87.- La *portada* de "*las Sirenas*" del patio del Colegio al templo ……196
88.- La portada de la sacristía que brota de cálices vegetales y mariposas libando flores…..198
89.- El interior de San Ignacio de cinco retablos de "*nuves y ángeles en vuelo*"…….198
90.- Los dos ángeles con banderas y el ángel músico adolescente del Museo del Barro: los posibles puentes entre el Tebicuary y el Paraná.....199
91.- Una *Inmaculada* llena de misterios: la "*Cieguecita*" de las Misiones y el epílogo de la polémica de las miradas iniciada treinta años antes…….200
92.- El plano del AGN de 1795 que documenta el "*alzaprimado*" de un edificio "*og jekutu*"…..204
93.- Un horcón salvado del incendio, testimonio del sistema og jekutú del templo, conquista a jóvenes Mbyas para un viaje por las Misiones…….204

CAPÍTULO XIII

EL DÉCIMO DESTINO: SANTA ANA (ARGENTINA).

94.- Santa Ana: la cúpula, la torre y las célebres escaleras…….209
95.- El reemplazo del retablo principal ordenado por el Padre Luis De la Roca…….210
96.- Brasanelli urbanista: el traslado de elementos y categorías europeas al espacio .americano…..210
97.- Asistiendo a los enfermos de la gran peste; despedida del párroco de Santa Ana.....211
98.- El estado de las ruinas de Santa Ana: teorías y prácticas de las restauraciones …….212
99.- Análisis y teorías sobre los cambios estilísticos de Brasanelli desde Ntra. Sra. de Fe hasta Santa Ana.....213

CAPÍTULO XIV

EL NOMBRE DE BRASANELLI EN CATÁLOGOS, CITAS DE ARCHIVO Y MENCIONES DE SUS OBRAS.

100.- Brasanelli en los "catálogos públicos" y en los "catálogos secretos" de Roma.....217
101.- Siete testimonios de coetáneos sobre Brasanelli y sus trabajos.....217
102.- Cronología sobre el hermano Brasanelli y sus obras.....220

TERCERA PARTE

REFLEXIONES SOBRE LA HERENCIA DE BRASANELLI

CAPÍTULO XV

EL ARTE DE BRASANELLI: PARTE FUNDAMENTAL DE LA CULTURA MISIONAL.

103.- El encuentro en el arte del "pensamiento dialéctico occidental" y el "*ñembiso jovái*" guaraní.....223
104.- Tras la "tierra sin mal": Una aventura de José Brasanelli y los escultores guaraníes…….....226
105.- El Barroco Hispano Guaraní o el Barroco Guaraní de las Misiones: un tema no resuelto…....231
106.- Esculturas de Brasanelli: ¿modelos a copiar o "cabezas de serie" del arte misionero.....233

CAPÍTULO XVI

EL ARTE MISIONERO EN LA BÚSQUEDA DE "ICONOS" QUE EXPRESEN LA CULTURA Y LA RELIGIOSIDAD DE LA "*FLORIDA CRISTIANDAD GUARANÍ*".

107.- La aparentemente "imposible" síntesis entre el arte arcaico-bizantino-guaraní, siglo XVII y el estilo barroco: dos *Inmaculadas*, entre las imágenes consagradas a ese intento.....237
108.- La *Anunciación* de Sta. Rosa, Paraguay: símbolo-icono de las Misiones…….....241
109.- Comparación entre el *San Miguel* de Itaugua, (Loreto, entre 1710 y 1715) y el *San Miguel* con la anaconda-kuriju, (Santa María de Fe, entre 1721 y 1723).....242
110.- El *Tupã Ra'y* de Carmen del Paraná, el ícono de la victoria cristiana, inspirado en un grabado de Gerónimo Wierix.....244
111.- El *San Miguel* venciendo la demonia "*aña*", el icono de San Miguel de Corrientes 246
112.- El estilo geométrico: la búsqueda de sentido, de orden y de una nueva belleza.....248
113.- La Trinidad de los barqueros y el púlpito emblemático de piedra itaqui: piezas finales del gran mosaico o "rompecabezas" misionero.....250
114.- El ícono supremo de la Redención: el "*Crucifijo simbólico*" de piedra itaky del Museo de Ciencias Naturales de La Plata.....252

CAPÍTULO XVII

LA SÍNTESIS DEFINITIVA Y LA PROCLAMA TRIUNFAL DEL ARTE MISIONERO: LOS FRISOS DE LOS ÁNGELES MÚSICOS DEL TEMPLO DE TRINIDAD (PARAGUAY).

115.- De los íconos bizantinos de las "*Conquistadoras*" a los íconos guaraníes del Friso de Trinidad, un itinerario incomprensible sin Brasanelli.....257
116.- Una visita a los Frisos de Trinidad de la cátedra de Arte Argentino de la UBA.....260
117.- El Friso de los ángeles músicos: obra de los escultores guaraníes y del padre Pedro Pablo Danesi….. 263
118.-La supresión de la Compañía, el derribo del frontis, la caída de las bóvedas y los ángeles músicos que siguen "sobrevolando" las ruinas…….263
119.- El Friso de Trinidad hoy: un llamado a la protección de este patrimonio del arte universal.....265
Bibliografía …….....269

PRÓLOGO

SUSTERSIC Y EL GENIO DE BRASANELLI

Este nuevo libro de Sustersic, íntegramente dedicado al hermano José Brasanelli, tiene todas las cualidades para convertirse en obra de referencia de primerísimo nivel para el estudio de las Misiones Jesuítico-Guaraníes en general y de la obra de Brasanelli en particular.

El texto, cuidadosamente presentado, posee una clara estructuración: Brasanelli en Europa, las diez residencias de Brasanelli en las Misiones de Guaraníes y su herencia después de su muerte en 1728 ocurrida en Santa Ana de Paraná.

En la primera parte, Sustersic presenta la formación del artista y misionero italiano Brasanelli, pero antes que nada plantea una pregunta decisiva: ¿Por qué un libro sobre José Brasanelli, un artista pintor, escultor y arquitecto casi desconocido del universo jesuítico-guaraní? Sustersic bosqueja una respuesta rápida y lógica, pero recién a medida que el público lector va leyendo el libro, se desarrolla ante él la explicación profunda y total. Realizar un exhaustivo estudio histórico, biográfico y artístico de la persona y obra de Brasanelli no solo lo ameritan los grandiosos templos (hoy en ruinas en lamentable proceso de deterioro) diseñados por este genio de la arquitectura y sus pocas y sublimes esculturas sobrevivientes, sino fundamentalmente el hecho de haberse compenetrado Brasanelli profundamente con la cultura guaraní, asumiendo sus aspiraciones, valores, patrones y su mística, lo cual lo llevó a crear obras que establecieron puentes entre los continentes europeo y americano, superando abismos culturales y sociales, convirtiendo su arte en un instrumento o faro que guía hacia un ideal de fraternidad universal.

En la segunda parte, Sustersic no solo descubre sino que reconstruye, uno por uno, los diez destinos del artista en la Provincia Paracuaria. En ese proceso, rastrea toda su producción localizable y la analiza detenidamente en cada caso, destacando claramente los eslabones de la cadena que unen la evolución del estilo y del pensamiento de su autor. Esos eslabones son Córdoba, Nuestra Sra. de Fe y San Ignacio, San Borja, Concepción (donde las imágenes guaraníes desplazan a las suyas barrocas), Loreto (cuna del "barroco misionero"), Itapúa, Santa Rosa (donde se afirma definitivamente el estilo que Sustersic se atreve a calificar de "barroco mágico" o "chamánico"), Santa María de Fe, San Ignacio Miní y Santa Ana, donde al artista le toca dar el paso a la doble inmortalidad – a la esperada por su fe y a la que se mereció como artista. Cierra esta parte un recorrido por siete testimonios de coetáneos sobre Brasanelli y sus trabajos. En esta segunda parte medular de su obra, es casi increíble cómo Sustersic no solo hace su rastreo puntilloso, sino cómo logra interpretar también mediante perspicaces análisis estilísticos de las obras los cambios en la evolución del gran maestro, que más que tal fue un líder cuya sola presencia estimulaba a los escultores guaraníes que competían por lograr su aprobación. El texto se lee casi como una memoria de un diálogo del autor identificado con su héroe – a esta altura Brasanelli innegablemente lo es.

La tercera parte está dedicada a la herencia que dejó el gran escultor, líder y gran maestro que con la fórmula jesuítica de "*ingenio y afecto*", dejó talleres firmemente constituidos a su paso por todos los pueblos. O, si se quiere, este *Miguel Ángel* en el Río de la Plata, el de los campos y la selva subtropicales, de la mística guaraní y la síntesis superior. A quien le parezca exagerada esta

comparación, lo invito a sumergirse en la producción de Brasanelli, exhaustivamente presentada por Sustersic: templos esplendorosos, retablos convincentes, imágenes incontrastables (Brasanelli hacía "hablar a la madera", al decir de Antonio Sepp), para apreciar en todas sus dimensiones a un hombre de talento artístico universal; con versatilidad igual para la escultura, la pintura y la arquitectura; creador de la cultura de la nación misionera con una influencia enorme, aún bastante desconocida, pero puesta a rodar por Sustersic en su esfuerzo casi sobrehumano por rescatar tantos elementos dispersos, juntarlos, sistematizarlos e interpretarlos.

El principal mérito de esta magna obra de Sustersic, en la que invirtió varias décadas de investigación, análisis y pensamiento, consiste en rescatar la inmensa obra de Brasanelli e interpretarla de una manera integral. Como acertadamente afirma el autor, "ni la tradición jesuítica ni la historia de la cultura paraguaya reconocen, ni siquiera conocen, el rol fundamental que desempeñó este brillante pero olvidado artista". Mucho se podrá especular sobre las causas y los motivos de este desconocimiento que linda con ignorancia y negligencia, pero de poco sirve el lamento si no se construyen alternativas. Sustersic las construye. Realiza su cíclope tarea mediante una exhaustiva búsqueda de fuentes; una presentación descriptiva e interpretativa sumamente esmerada de cada una de las obras de Brasanelli (las conocidas, las menos conocidas, las desconocidas y las que se le podrían atribuir); el establecimiento de vínculos, correspondencias, influencias, relaciones cruzadas entre historia, artes (en plural), universo guaraní, teología y filosofía; la periodización de la producción de Brasanelli, "creando" de hecho una sugestiva disciplina: una historia geográfico-filosófica del arte. Forma parte esencial de la alternativa instaurada por Sustersic el aventurarse a presentar hipótesis nuevas, algunas de ellas incluso muy arriesgadas, pero reconociendo a la vez con total sinceridad cuando de una sospecha y no de una afirmación fundada y fundamentada se trata. Valga como ejemplo de lo último la conjetura sobre la participación de Brasanelli en el diseño de las imágenes con víboras gigantes en las ilustraciones del libro de Nieremberg *De la diferencia entre lo temporal y eterno*, obra traducida al guaraní e impresa en las misiones en 1705. Sustersic plantea esta posibilidad por el estudio comparativo de las imágenes y los elementos del universo mítico guaraní, plasmado físicamente en la configuración que le ha dado el artista al diablo vencido por *San Miguel*, imagen que se halla hoy en el Museo de Santa María (Paraguay), reconociendo que no hay documentación escrita que avale dicha posibilidad. Al respecto, su análisis de esta talla del maligno hunde sus sondas en las profundidades del pensamiento mítico indígena alimentado por el terror a las horribles serpientes gigantes, hallando así una explicación satisfactoria del porqué de esta representación del diablo que se aparta de todas las modalidades tradicionales europeas.

Sustersic rescata líneas profundas del mensaje artístico que muchas veces pasan desapercibidas. Valga como ejemplo su análisis de la imagen de *Nuestra Señora de Loreto* (1722?) en el Oratorio de Loreto, Santa Rosa, Paraguay. Analizando el control de las miradas y su dirección por medio de los párpados, como también la apertura del manto de la Virgen de Loreto y una mayor visibilidad del Niño Jesús, destaca la libertad que se tomaba Brasanelli con respecto a la iconografía de su tiempo que representaba a esa figura con manto ceñido que solo dejaba ver la cabeza de la Madre y su Hijo.

Como en varios artículos y libros ya publicados, Sustersic hace un esfuerzo descomunal por introducirse en el universo guaraní. Y lo logra, mostrando cómo también lo había hecho Brasanelli. Gracias a su empatía con este orbe, fruto de sus pacientes estudios como de su disposición a desprenderse de patrones artísticos europeos y también criollos latinoamericanos, rescata la importancia de la visión frontal para la estética guaraní; y de esta manera puede explicar el porqué de los cambios producidos por artistas guaraníes sobre el modelo barroco introducido por Brasanelli de la mirada de éxtasis que la Virgen eleva al cielo, cuando los guaraníes prefirieron

hacerla mirar a sus devotos; De la misma manera logra entender cómo hay que situarse para apreciar el mensaje del *Ángel* en el conjunto de la *Anunciación* en la Capilla de Loreto en Santa Rosa (Paraguay), a saber, mirándolo precisamente de frente. De perfil es apenas una silueta inexpresiva. Una vez que el público lector lo pruebe por cuenta propia (aunque sea en las fotos), casi instantáneamente percibirá la mística guaraní plasmada en esta singular imagen.

Sustersic evidencia que felizmente no es correcta aquella definición algo jocosa de un especialista como "una persona que sabe cada vez más de cada vez menos, hasta que sabe todo de nada". Sustersic constantemente combina el análisis especializado de los más ínfimos detalles con las grandes líneas; transmite a su público lector el aprecio y hasta un amor a los pormenores (que jamás son superfluos) de cada imagen, cada decoración; y a la vez le permite establecer múltiples relaciones con el panorama mayor. Y cuando describe horizontes históricos amplios, jamás pierde de vista que las perspectivas artísticas, religiosas y teológicas se expresan en elementos concretos, de a ratos muy pequeños y casi desapercibidos, pero siempre presentes. Es esta combinación de los grandes panoramas con los detalles lo que vuelve fascinante el recorrido ofrecido por Sustersic.

Espero que esa línea tan peculiar de investigación trabajada con vehemencia por Sustersic de buscar, descubrir, destacar e interpretar lo guaraní en el arte de las Misiones haga escuela. No es para nada una cuestión secundaria. Sustersic remarca hasta el sano cansancio (sano porque quizá nunca sea suficiente) que la indianizacion del estilo artístico de ninguna manera se debe a una falta de estímulo del medio artístico europeo ni a la falta de competencia; tampoco equivale a una pérdida de calidad del trabajo artístico; sino que esa indianización es altamente positiva. Agrega así a la concepción de "una nación, dos culturas" (título de un libro del P. Bartomeu Melià) una cultura más: la misional, "negada, combatida, tergiversada", como dice Sustersic, pero en el fondo "la más sólida", en el marco del "sacro experimento". Es la cultura creada por los cultos, inteligentes y tenaces jesuitas y los místicos y laboriosos guaraníes. El universo heredero de aquel orbe guaraní-jesuítico contiene así según Sustersic –y considero que está en lo correcto– al menos tres culturas, que supera la dialéctica europea del "o – o" mediante el *ñembiso jovái* guaraní, el "moler juntos, de lados opuestos, en el mismo mortero". Aquí Sustersic se evidencia como filósofo que sabe interpretar el alma de una cosmovisión que unos siglos atrás supo abrirse cauce en la producción artística, trágicamente truncada y hoy tapada en buena parte por yuyos, tierra colorada, fragmentos de ruinas, negligencia y olvido, pero viva en el alma guaraní que hábilmente sabe arribar a síntesis y que trasciende de por sí lo étnico y toda reducción folklorista a la que tantos parecen preferir comprimirla. Esa síntesis que Sustersic descubre en Brasanelli, los *santo apohára* y toda una corriente de vida en las misiones es la que el genio guaraní supo forjar entre dos actitudes o pensamientos diferentes y que hoy puede constituirse en un aporte fundamental a la pacificación del convulsionado mundo actual. El *ñembiso jovái* involucró a Brasanelli y a sus discípulos guaraníes; y como metáfora cultural es la explicación de las "series" iniciadas por modelos de Brasanelli y luego transformadas incluso sustancialmente por los artistas guaraníes. La máxima expresión plástica y estilística de esta síntesis la constituye el friso de los ángeles músicos en el templo de Trinidad, donde la confrontación dialéctica europea ("aquí Europa – allá lo guaraní") tuvo que ceder ante una síntesis común y superior, para la cual los guaraníes eran excepcionalmente dotados. Esta síntesis, destaca con razón Sustersic, no solo se plasmó en las obras de arte, sino en las relaciones comunitarias en las misiones. Por eso fueron lo que fueron y lo que a la distancia siguen siendo: una de las culturas más admiradas de la historia. O, al decir de Voltaire: *el triunfo de la Humanidad.*

Prof. Dr. René Krüger

BREVE INTRODUCCIÓN Y PRESENTACIÓN DEL LIBRO

Mi primer viaje a las Misiones, con todo el curso de la cátedra de Arte Argentino de Filosofía y Letras de la UBA, fue en 1980 y coincidió con el comienzo de las excavaciones y restauración de las ruinas del templo de Trinidad del Paraguay. A partir de entonces, durante todo el proceso de restauración, viajé a las Misiones durante casi 20 años, donde desarrollé mis estudios que completé con los distintos archivos históricos, principalmente el ARSI, de los jesuitas en Roma y el Archivo Histórico de Buenos Aires, con las cartas del Párroco Antonio Valdivieso al Visitador Nicolás Contucci, desconocidas hasta ahora y que fueron analizadas en mi primer libro sobre la Arquitectura misionera: *Templos jesuítico - guaraníes. La historia secreta de sus fábricas y ensayos de interpretación de sus ruinas.* Publicado por la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires en 1999 y reeditado tres veces. Diez años más tarde, en 2010, el Museo del Barro de Asunción del Paraguay publicó otro libro mío: *Imágenes guaraní -jesuíticas: Paraguay-Argentina y Brasil.* Obra reeditada al año siguiente por la UBA como *Arte Jesuítico-Guaraní y sus estilos*.

El tema de los numerosos artículos y de los libros mencionados es la muy compleja y discutida relación de las culturas europeas y americanas. Relación que culmina de un modo especial con la cultura Guaraní -Jesuítica de las Misiones. Dichos estudios se desarrollan especialmente en el campo de las artes, para las cuales la etnia guaraní tenía condiciones especiales, ya sea la arquitectura, las artes plásticas, la música, o la danza. Pero no se crea que la fecunda relación entre ambas culturas se limitaba al campo artístico o religioso. Tenemos en preparación un estudio sobre la tecnología y estrategia militar de los jesuitas y guaraníes puestas en juego en la batalla de Mbororé, donde se descubre cómo la incursión de estos religiosos en el campo militar, asociados a sus neófitos guaraníes, produjo uno de los grandes sucesos bélicos de la historia humana.

El encuentro de ambas corrientes culturales no siempre se resolvía, como supusieron muchos historiadores y antropólogos, con la imposición de la cultura dominante, la europea. Las influencias en las Misiones eran generalmente mutuas, en ambos sentidos.

El artista más calificado enviado por la Orden Jesuítica a sus Misiones de Guaraníes ha sido José Brasanelli. Al Igual que el Padre Antonio Sepp, que debía modernizar la música de las Misiones, José Brasanelli debía introducir el nuevo estilo barroco, triunfante entonces en Europa, en la escultura, pintura y arquitectura de las Misiones.

Hasta ahora se suponía que dicho jesuita dirigía y enseñaba en los talleres misioneros su arte barroco. Pero, hasta ahora, nadie ha penetrado en la intimidad de esa relación. Sabíamos por ejemplo que en San Borja (Brasil) Brasanelli había edificado una novedosa iglesia con cúpula y retablos de columnas salomónicas e imágenes barrocas como no se conocían aún en América. Pero nunca se dijo que todas esas obras barrocas motivaron muy poco al pueblo guaraní. Tampoco nadie dijo que en la residencia siguiente, en Concepción, Brasanelli edificó una fachada con seis hornacinas con columnas salomónicas para entronizar seis esculturas barrocas suyas, pero que en lugar de ellas fueron entronizadas imágenes de escultores guaraníes en el estilo arcaico de "estatuas horcones" que reinaba en las Misiones del siglo XVII, antes de la llegada de Brasanelli.

Luego de la expulsión de los jesuitas, la iglesia de Concepción fue incendiada por las tropas brasileñas, las estatuas derribadas de sus hornacinas y la fachada demolida por el Capitán

correntino Berón de Astrada. Pero tres de ellas llegaron al Museo de Luján, Provincia de Buenos Aires, (Argentina), donde las pude analizar exhaustivamente.

¿Qué ha pasado en Concepción? ¿Hubo un conflicto entre el maestro Brasanelli y los *apohára* guaraníes y en el cual estos últimos resultaron triunfantes como lo atestiguan hoy las imágenes del Museo de Luján?

Buscando durante años respuestas en los Archivos Históricos y en los de la Compañía de Jesús, tuve que reconocer que nadie había tratado de dilucidar esta incógnita, ni había escrito una palabra sobre lo ocurrido con las imágenes de la fachada de Concepción. Ni los historiadores antiguos de la época, ni los modernos, absolutamente nadie, se había ocupado del tema. Consciente plenamente que no debía esperar ninguna ayuda de ninguna disciplina auxiliar he apelado a la metodología de Historia del Arte del análisis estilístico, que todavía no se ha aplicado a este tema.

Debía antes que nada ubicar todos los talleres donde trabajó Brasanelli en las Misiones. Surgieron así a la luz las diez residencias del maestro en sus casi cuarenta años de labor en América. En segundo término debía ordenarlos cronológicamente y estudiar las obras dejadas en cada pueblo tratando de establecer nexos comparativos entre las mismas. En tercer término llegó lo más importante, que fue establecer líneas y direcciones evolutivas del pensamiento del maestro y del desarrollo de su arte en el medio americano - misionero, en íntimo contacto con el pueblo y la cultura guaraní.

A partir de la séptima residencia, de Santa Rosa, cuando fue esculpido el conjunto de la *Anunciación*, se vuelve evidente que Brasanelli no aplicaba ya los recursos y posibilidades expresivas de su nuevo arte barroco, sino que exploraba los valores semánticas de la estética guaraní en su relación con lo sagrado. Algunos de ellos eran poco barrocos, o más bien eran antibarrocos como la simetría, la frontalidad, la planimetría y la direccionalidad frontal de las miradas. Brasanelli tuvo la rara y genial idea, de desarrollarlos y aplicarlos, en este caso de la *Anunciación* al ángel *Gabriel*, emisario del mundo sagrado, en tanto *María* permanecía aun en el mundo terrenal, material, expresado mejor en su estilo barroco "berniniano".

Esta combinación de elementos barrocos y otros no-barrocosdio por resultado un arte novedoso y muy interesante para todo aquel que desee conocer la mentalidad guaraní misionera. Dichas investigaciones y descubrimientos de Brasanelli, en cuanto a la mentalidad y cultura visual guaraní, nos permiten a nosotros, contempladores de sus obras y lectores de este estudio sobre el arte de las Misiones, penetrar en los santuarios de aquella cultura y estética guaraní, no ya para juzgarlos, o quizás reformarlos, sino para comprenderlos y admirarlos como lo hizo Brasanelli, cuyas obras establecieron verdaderos puentes entre civilizaciones distantes, no tan opuestas ni tan incompatibles como se creyó hasta ahora.

El gran instrumento para esa síntesis cultural es la imagen-metáfora del "*ñembiso jovái*" que significa en idioma guaraní, moler juntos el maíz golpeándolo en el mismo mortero, pero de lados opuestos. Metáfora que encierra la idea de la posibilidad de síntesis y superación de la lucha en las divergencias, que fue el gran talento desarrollado por la etnia guaraní que participó decisivamente en esta civilización de las Misiones Guaraní-Jesuíticas. Legado que constituye una valiosa herencia para la difícil, aunque enriquecedora convivencia de las diversas culturas del mundo actual globalizado.

Antes de iniciar la lectura de este libro me siento obligado de efectuar al lector tres advertencias. La primera tiene que ver con su posible desánimo por los tediosos análisis estilísticos, que han sido simplificados al máximo, pero no fueron totalmente suprimidos, pues ellos constituyen la base científica y medular de nuestras investigaciones y demostraciones. Del mismo modo como sería imposible de explicar la concepción materialista de la historia sin desarrollar las teorías

económicas y de la "plus valía" de su autor, Carlos Marx, o también de las teorías sociológicas de Michel Foucauld sin desarrollar sus teorías sobre el poder, del mismo modo ha sido imposible desarrollar la historia de una cultura, en nuestro caso la de las misiones Jesuíticas Guaraníes, sin apoyarnos en la metodología científica de los análisis estilísticos propios de la Historia de Arte, imprescindible para el acceso a la misma. Pero una vez salvados esos obstáculos, de la aceptación de una primera e indispensable alfabetización en la metodología de la lectura de los documentos de la Historia del Arte, que son las obras mismas, el panorama que se abrirá será un premio, o un valor agregado, que el lector valorará pués le permitirá el acceso a panoramas que antes parecían cerrados y vedados a su contemplación.

La segunda advertencia se relaciona con el tema, o el sujeto de esta investigación. En los inicios el protagonista del libro es un personaje, un italiano nacido en la Lombardía, en Milán, que posee simultáneamente un gran talento artístico y también una fuerte vocación religiosa e ingresa en su juventud en la Compañía de Jesús. La combinación de su vocación artística y la religiosa dará lugar a una personalidad extraña que se definirá con el tiempo como la de un "artista misionero". Si abordamos su biografía desde el punto de vista artístico, o desde el punto de vista religioso podríamosexponernos a sendos fracasos. Pero si seguimos la trayectoria de ambas vocaciones, que esa fue su realidad, deberemos abordar situaciones muy complejas que poco tienen que ver con las "ideas claras y distintas" que pretendía Descartes, y menos cuando la labor misional y la artística de nuestro protagonista, Brasanelli, se desarrolla en medio de un pueblo llamado guaraní, poseedor también de una cultura e ideales, no contrarios, pero si diferentes. Tres son entonces los ideales a los que rendirá culto este jesuita que arribó a las playas de América del sur en 1691: el primero es el ideal religioso definido por el Evangelio de Jesucristo, el segundo el artístico contenido en la larga tradición artística europea cuyos últimos exponentes fueron Giotto, Bruneleschi, Masaccio, Donatello y su cumbre con Rafael, Leonardo, Miguel Ángel y Bernini. Finalmente se agregaron a estos ideales primeros los ideales de la etnia guaraní poseedora de una cultura misteriosa que Brasanelli venía a transformar con su labor de artista misionero, pero que lo cautivó cada vez más a medida que desarrollaba su labor de artista misionero. Esta labor se organiza históricamente desde 1691 hasta 1728 cuando lo sorprende la muerte, contagiado de viruelas atendiendo a sus operarios guaraníes. Geográficamente ella se organiza en diez residencias en los pueblos de las Misiones guaraníes en las cuales el Hermano construyó templos, retablos con imágenes esculpidas y pintadas y enseñó su oficio en los talleres aledaños. Los templos fueron destruidos pero quedan algunas ruinas, los retablos también fueron consumidos por las llamas pero quedan varias imágenes y pinturas cuyos análisis nos brindan sorprendentes revelaciones que contradicen y desmienten muchas afirmaciones actuales reemplazándolas por otras más acordes a la verdad, o por lo menos mejor fundadas y cercanas a ella. En los textos del libro se comentan y discuten esas obras y en el CD anexo, se presentan las imágenes reunidas en mis investigaciones.

La tercera y última advertencia se refiere a la bibliografía existente sobre el tema de las Misiones. No todos los textos referidos a la cultura guaraní tienen su aplicación a las Misiones. Sobre la cultura guaraní entre los autores más recomendados están EgonShaden, LeonCadogan y Bartomeu Meliá. En cuanto al arte indígena son valiosos, entre otros los aportes de Ticio Escobar. Sobre las Misiones existe una vasta bibliografía antigua producida por los jesuitas mismos. En cuanto a la bibliografía moderna está la magna obra del jesuita Guillermo Furlong cuyos temas referidos al arte quedaron incompletos, lo cual se propone desarrollar esta obra.

Bozidar Darko Sustersic
Asunción, Paraguay. 2017.

PRIMERA PARTE

UNA VIDA CONSAGRADA AL ARTE Y UN ARTE CONSAGRADO A UNA MISIÓN

INTRODUCCIÓN A LAS MISIONES JESUÍTICAS Y A JOSÉ BRASANELLI.

1-¿Por qué un libro sobre José Brasanelli, un artista casi desconocido?

La vida de un artista europeo que a fines del S. XVII abandonó su patria para ir a residir, trabajar y desarrollar su arte entre los indios guaraníes de las selvas sudamericanas es, de por sí, un tema que merece un libro o un importante guión cinematográfico.

Pero si ese artista, además de muy hábil pintor y escultor, fue un audaz y creativo arquitecto, que no solamente renovó los sistemas constructivos de las misiones, sino que dejó sus iglesias de sillares de piedra asperón o *itaky*, combinados con troncos de árboles, equipadas de grandes retablos de columnas salomónicas, poblados de bellísimas y significativas estatuas que justifican se le llame el "genio de las misiones" - su nombre tendría que haber trascendido su lugar de trabajo, las Misiones, y llegar a su lugar de origen, Italia y Europa, para quedar inscripto en la historia del Arte Barroco de su época.

Sin embargo, el mayor mérito del hermano Brasanelli, que superó todos los logros antes enumerados, fue su investigación del arte de una cultura extraña, diferente, americana. Ello lo hizo acreedor a quedar inscripto en los anales del Arte y la Cultura Universal. Porque mediante esta búsqueda pudo crear obras que tendieron puentes entre Europa y América, los que superaron abismos culturales y raciales en pos de un ideal común de fraternidad universal. Esa experiencia cultural, social y religiosa ha dejado hondas huellas en la historia del "sacro experimento" de una nueva sociedad conocida como las Misiones Jesuíticas de Guaraníes y Chiquitos, o Misiones Jesuíticas del Paraguay.

A pesar de su importancia, el nombre del hermano José Brasanelli permanece casi ignorado tanto en su tierra natal, Milán, como en su patria adoptiva, las Misiones. Tampoco es recordado con un monumento ni con una simple lápida, ni se ha podido ubicar su tumba en la reducción de Santa Ana, en la actual Mesopotamia argentina. Aunque ello sea injusto, la realidad es que la inclusión en los anales del Arte Universal quedó vedada a un artista que trabajó para una población selvática a pesar de su inventiva y capacidad creativa desplegadas en la construcción de grandiosos templos, equipados con bellos retablos y geniales imágenes. Aun en Italia, centro de Europa, muchos artistas habrían sido olvidados si no figuraran sus nombres en las *Vidas de pintores ilustres* de Giorgio Vasari, obra que constituyó un suceso sobre el que se fundó la Historia de Arte y de la cultura europea.

Si fue tan importante para Italia y toda Europa que no se perdieran los nombres ni los sucesos de las vidas de los creadores y fundadores de su cultura artística, base de una "historia cultural" europea, también lo es que nuestra región de Sudamérica conozca y conserve los nombres de quienes, como Brasanelli, consagraron sus vidas a desarrollar la cultura de las poblaciones de la región para finalmente, también como él, morir como un mártir, no por sufrir muerte violenta, sino por atender a sus obreros atacados de viruelas en el hospital de su pueblo, Santa Ana.

El historiador brasileño Aurelio Porto comparó a José Brasanelli con Miguel Ángel. Muchos son los motivos que inspiraron dicha comparación. El primero es, sin duda, el talento portentoso de Miguel Ángel para todas las artes, en especial las artes plásticas; mientras el hermano Brasanelli

fué comparado con Fidias por alguien que entendía de arte, como el padre Sepp, el cual, además agregaba que "daba vida a la madera".[2] Otro motivo podría ser la versatilidad de Miguel Ángel que pasaba con igual éxito del diseño a la pintura y a la escultura, y de esta a la arquitectura; versatilidad compartida por Brasanelli y destacada en todas sus obras, especialmente en la construcción del templo de Itapua, según el testimonio del Padre Astudillo.[3] El tercer motivo de dicha comparación podría residir en la enorme influencia de Buonarotti sobre la cultura europea y occidental a través de las artes, pero también a través de su pensamiento, expresado en las artes, en sus escritos, cartas y diálogos. Esta última condición, en el caso de Brasanelli no se ha desarrollado todavía por la falta de conocimiento y difusión de su obra y de su vida entre las culturas americanas. Es el aspecto más urgente de rescatar porque se trata de un gran patrimonio cultural a punto de perderse, como se han perdido ya la mayoría de sus obras, templos, retablos e imágenes, además de sus escritos sobre el arte y la cultura guaraní. Estos, dada la extraordinaria capacidad e inteligencia de este "insigne artífice"[4] de seguro existieron, pero no llegaron a nosotros por diversos motivos, entre los más probables fi la destrucción por la censura de los escritos de un artista cuyo pensamiento era demasiado avanzado para su época.[5]

El presente libro pretende dar a conocer la biografía de este artista de notable virtud y talento, quién participó decisivamente en la fundación de la Historia cultural de la nación misionera. Es nuestra intención llenar ese injusto vacío actual y aunque queden temas por investigar e incontables obras perdidas por buscar, el lector comprobará que lo que ya hemos averiguado sobre las diez residencias del maestro Brasanelli en la región que los jesuitas llamaron: *Provincia Paraquaria,* merece su rescate del olvido y la luz de su publicación.

2.-La reconstrucción de una vida histórica y de una trayectoria artística.

De las tres primeras décadas de vida de Brasanelli en Europa conocemos con certeza, por ahora, sólo algunas fechas anotadas en los catálogos de la Compañía de Jesús: su nacimiento en Milán en 1658; su entrada a la orden jesuítica en Navidad de 1679; su noviciado en Milán, Génova y Chieri y su estadía de un año y medio en Sevilla antes de embarcarse en Cádiz con destino al Río de la Plata en 1691. Todos los mencionados son datos seguros. Se enroló Junto a Antonio Sepp en una expedición de cuarenta y tres jesuitas que se dirigían a misionar a la Provincia del Paraguay.

Sabemos que poseía el oficio de escultor y pintor ya antes de hacerse jesuita, pero sobre las influencias recibidas en esa primera etapa de su formación sólo podemos hacer conjeturas y teorias. De lo que no caben dudas es de las influencias recibidas posteriormente de la escuela de los tallistas de la madera, jesuitas lombardos, cuyas obras pudo y debió de contemplar en diversas partes de Italia, pero con seguridad en Milán, Génova y Chieri, donde hizo su noviciado. En las casas de los jesuitas de las dos primeras ciudades se puede observar aún hoy los muebles y armarios de las sacristías cubiertos de tallas ornamentales y figurativas muy parecidas a las primeras estatuas esculpidas por Brasanelli en América. Nos referimos a las imágenes del Museo de San Ignacio Guazú, (Paraguay) la primera reducción fundada casi un siglo antes, en 1609, y algunas otras talladas en el vecino pueblo de Santa María y hoy guardadas en el Museo de dicha localidad.

2 Ver apartados 92 y 97, pág. 236. *Siete testimonios de coetáneos sobre Brasanelli y sus trabajos.*

3 *Empezóse la iglesia;*[…] *todo bajo la dirección del Hno. Brasanelli que tiene la obra a su cargo y a un tiempo ejercita todas sus habilidades dirigiendo a los estatuarios y a los pintores.* Ver también Apart. 97.

4 Esta denominación, por única vez usada en los catálogos jesuíticos para un hermano coadjutor, pasó a ser el nombre o seudónimo de Brasanelli.

5 Se trató de la primera mitad del siglo XVIII caracterizada por el encarnizado "pleito de los ritos chinos" que sostuvieron en Roma los franciscanos y los dominicos contra los jesuitos, por sus métodos de evangelización demasiado abiertos a la participación de las culturas evangelizadas.(y pensar que en Paraguay, hoy en día, se cree lo contrario, que los más abiertos eran los franciscanos)

En las comparaciones entre estas primeras obras americanas de Brasanelli y las de sus posibles maestros europeos se descubre un aire de familia que permite relacionarlas con certeza.[6] Algunos de los artistas lombardos (jesuitas) a los cuales nos referimos son Rizardo Taurino y sus hijos, autores de las bellas puertas de la Basílica de San Vitale de Roma o de los muebles de la iglesia y sacristía de Santa Fedele de Milán, talladas por el maestro Daniele Ferrari, o los "armadi" del Gesu de Génova de los hermanos Taurino. Las semejanzas estilísticas entre esas obras europeas y las americanas de Brasanelli tampoco pueden ocultar algunas diferencias. Aquellas primeras obras misioneras, además de su filiación europea descubren también a un joven artista dueño de una personalidad definida y de notable imaginación y creatividad, que lo distinguen de sus maestros europeos.

Si en esas primeras obras ya se muestra el joven Brasanelli como un escultor original e inconfundible con sus maestros, era de esperar que a medida que conociera y fuera incorporando algunas influencias de su nuevo entorno, su obra sería de las más originales de su tiempo barroco, aunque pueda ser reconocida como tal recién con la mirada de la posmodernidad. Nuestros ojos son ya muy diferentes de los de los siglos XVIII y XIX, incluso de los del cercano siglo XX, que sólo reconocían su marcado barroquismo, sin descubrir que fue el único artista que supo ver y captar, en su sensible estilo, notables aportes del medio cultural americano del siglo XVII.[7]

Asi como Pablo Picasso sintió el impacto de las esculturas africanas de Costa de Marfil, del mismo modo pero casi dos siglos antes, Brasanelli supo valorar aspectos notables de la escultura misionera- guaraní del siglo XVII. Descubrir y destacar dichas influencias y aceptaciones es una deuda aún no saldada por la crítica de arte local. Hasta ahora ella se limitó a describir el choque inicial entre la cultura barroca de Brasanelli y los estilos y sensibilidades de sus alumnos y colaboradores guaraníes. Después de dicho choque, el paso siguiente sería registrar el proceso de las influencias entre ambas partes, intercambio que en el arte de las Misiones fue de una riqueza increíble. Pero ese paso lógico y necesario que descubra en la cultura guaraní – misionera la continuidad entre las imágenes "*conquistadoras*" bizantinas[8], el desarrollo de los estilos locales del siglo XVII, y que después registre y analice objetivamente el impacto de la reforma barroca de Brasanelli y efectúe un balance de su herencia después de su muerte, esos pasos, aunque lógicos y necesarios, no se han concretado todavía. Mientras esos pasos sigan siendo una deuda pendiente no será posible abordar un estudio y una evaluación real y objetiva de la obra más importante surgida en el período colonial de las manos de los artistas autóctonos amerindios, que fue y es el *Friso de los ángeles músicos* del templo de Trinidad (Paraguay). Esa obra monumental, de casi cincuenta figuras esculpidas al filo de la expulsión (1768), fue como una bellísima puesta de sol que concluyó el día luminoso de la experiencia social, cultural y religiosa de las Misiones Guaraní - Jesuíticas de Sudamérica.

3.-Entre el mito y la realidad: las Misiones y el hermano Brasanelli.

Desde que Voltaire encumbró a las Misiones Jesuíticas Guaraníes, juzgándolas el "*triunfo de la humanidad*", se han escrito muchas páginas elogiosas sobre las mismas proclamando sus logros culturales, sociales y científicos. Entre los primeros se destaca la construcción y puesta en funcionamiento de la primera imprenta rioplatense y la edición en lengua guaraní de textos para todas las bibliotecas de los pueblos misioneros. Entre los segundos puede figurar la organización de la economía en dos sistemas: el *Tupã mba'e* (la cosa o propiedad de Dios) y el *Ava mba'e*

6 Para fundar una Historia de Arte de las Misiones es indispensable investigar y relacionar puntualmente esas dependencias. Lo que se diga más allá de esas comparaciones objetivas es literatura, imaginación y posiblemente plagio, pero no Historia del Arte como investigación científica.

7 Mucho de lo escrito sobre el estilo barroco, ya sea jesuítico guaraní, o franciscano guaraní, tendrá que ser revisado por análisis serenos de Historia de Arte que superen las artificiales querellas de facciones actuales.

8 Son los "retratos bizantinos" de la *Virgen de la Paz* que llevaban los misioneros, como San Roque González, en sus incursiones por la selva.

(la propiedad particular o del indio, *ava*).[9] Entre los terceros están los relojes solares y los mecánicos, o la fundación del primer observatorio astronómico en el hemisferio sur en San Cosme y San Damián lograda por el Padre Bonaventura Suárez con la hazaña de la construcción de un telescopio de caña de bambú y lentes de cristales de roca pulidos por sus colaboradores guaraníes. También han sido valiosas las investigaciones sobre las propiedades medicinales de las plantas, o el logro de los cultivos de la yerba mate, trasladados de las selvas de Mbarakayu a las huertas de todos los poblados misioneros. Sería interminable la lista de todos los adelantos logrados en las misiones, estudiados y publicados por diferentes especialistas en cada una de las materias pero en ninguna de ellas figuraría quizás el principal de todos que fue alcanzado en el campo de las artes. Se trata de la creación de un estilo propio, sobre todo en el dominio de la escultura, de una manera o estilo que se diferencia de todos los estilos de la época y que permite reconocer sus tallas escultóricas en todos los museos, colecciones e iglesias como pertenecientes a la escuela de las Misiones Jesuíticas Guaraníes. Se trató de un logro que exigió muchas décadas de continuos trabajos en los talleres misioneros donde las distintas generaciones de artesanos fueron transmitiendo su saber y habilidad de unas a otras llegando a lo que pocas sociedades lograron en su historia: la creación de un estilo propio que las distingue en el espacio y en el tiempo de las diferentes culturas humanas. En esa creación de un estilo misionero han participado artistas nativos y algunos extranjeros. Entre estos últimos el más importante, sin lugar a dudas, fue el maestro Brasanelli.

La mayor dificultad para establecer juicios de valor que permitan apreciar la originalidad del arte de las Misiones en general y el de Brasanelli en particular, ha sido su lejanía de los centros de cultura mundiales que no llegaron a conocer, directamente, esas obras. Lamentablemente tampoco podemos esperar ese reconocimiento por parte del medio cultural de la región donde desarrolló su actividad Brasanelli, que, salvo contadas excepciones, no asignaba valor artístico a las producciones de las Misiones. Entre las excepciones más destacadas se sitúa sin duda la figura del fundador del Museo de Ciencias Natural (Argentina), Francisco P. Moreno,[10] que en una fecha tan temprana como 1888 escribía:

"Es necesario salvar de una pérdida segura una forma de arte muy digna de ser conocida y que bien estudiada arrojará luz sobre una época tan importante y tan debatida de la conquista."[11]

En Paraguay se le sumaron en el siglo siguiente Juan Silvano Godoy y Pablo Alborno y el brasileño Livio Abramo, y en algunas ocasiones también Josefina Plà,[12] que aunque algo más tarde, también tenían conciencia de la originalidad y excepcional valor del arte de las Misiones Guaraníes. El primero de los nombrados, Juan Silvano Godoy, tuvo el mérito especial y único de incluir en la colección del Museo Nacional de Bellas Artes de Asunción, inaugurado en 1909, varias piezas de imaginería misionera salidas de manos de los "*apohára guaraníes*". Esas imágenes escultóricas no eran exhibidas como curiosidades etnográficas sino como obras de arte ofrecidas a la contemplación de los visitantes, junto a las demás de la colección Godoy, en su mayoría europeas. Una de estas imágenes misioneras, la *Inmaculada Concepción,* tiene en nuestra investigación el rol fundamental de ejemplificar las características principales del estilo misionero (como es la presencia de numerosas líneas verticales) y de la persistencia de la mentalidad y la estética guaraníes a pesar del siglo y medio de su mestizaje cultural.

9 También en algunos pueblos se menciona el Tava – mba'e (propiedad del pueblo o del común).

10 Creador del Museo de La Plata, dedicó una sala a la exibición de tallas provenientes de las Misiones Jesuíticas adquiridas al viajero francés Burgoing traídas del Paraguay en los años 1887 y 1888.

11 Marta Sordelli de Cogliano: "América despertó lentamente al arte misionero". *La Prensa*, Buenos Aires 21 de Agosto de 1977.

12 La autora de "El Barroco Hispano Guaraní" vio muchas obras en un estado mucho mejor del que las vemos nosotros, de allí que cuando se deja guiar por su gran sensibilidad nos deja testimonios muy valiosos sobre dichas obras que superan ampliamente sus clasificaciones estilísticas del arte europeo, inaplicables al arte americano.

A los autores nombrados como pioneros del reconocimiento del arte de las Misiones Jesuíticas, debemos agregar los nombres de Lucio Costa, creador del Museo de escultura misionera en San Miguel de Brasil y el de Armindo Trevisan, autor de interesantes ensayos sobre el mismo tema, pero limitado a los siete pueblos ríograndenses. En Argentina se han referido al arte de las Misiones jJesuíticas, además del ya nombrado Perito Moreno, el escritor y poeta Leopoldo Lugones, el arquitecto Hernán Busaniche y los profesores León Pagano, Luis Adolfo Ribera y Héctor H. Schenone. No podemos pasar por alto la obra monumental del Padre Guillermo Furlong *Misiones y sus pueblos de guaraníe*s, a la que se suma la no menos monumental *Colección de autores Rioplatenses*. Por tratarse de un miembro de la orden jesuítica las obras de dicho autor, fallecido hace cuatro décadas, a veces son descalificadas como apologéticas a pesar de lo cual constituyen, sin duda alguna, el conjunto documental sobre la época de las misiones más completo de nuestro tiempo.

Por tratarse de un tema tan controvertido es muy importante para el lector y sobre todo para un biógrafo de Brasanelli-además de la necesaria inmersión en la problemática histórica del siglo XVIII en el cual vivió el artista-conservar y mantener como investigador de la posmodernidad, la mirada objetiva y libre de los prejuicios *pro* y *antijesuitas* en que suelen dividirse los viajeros, cronistas y estudiosos del tiempo pasado y del presente. Porque si una obra es objetada como apologética, por ser su autor admirador de las Misiones, no por serles contrarias será suficiente mérito para acreditar a todas las demás.

Quién haya contemplado las últimas obras religiosas de nuestra época, como las de Salvador Dalí o de George Rouault, estará mejor preparado para valorar las imágenes de Brasanelli, como *La Anunciación* de Santa Rosa, su *San Miguel con la anaconda*, o la *Santa Bárbara* de Santa María y otras que se encuentran en los museos de las antiguas reducciones del Paraguay. Tampoco se sorprenderá demasiado de la creatividad y fantasía de Antonio Gaudí en su *Sagrada Familia* quien haya contemplado antes el templo de Yaguarón en el Paraguay, o las iglesias de los Chiquitos de Bolivia. Si el arquitecto del Art Nouveau imitó genialmente con sus columnas y bóvedas de crucería los árboles y el follaje tupido de los bosques, los jesuitas, tres siglos antes, supieron inspirarse en la arquitectura guaraní de los *og jekutu* o casas clavadas, para arrastrar y "clavar" troncos de árboles enteros con raíces chamuscadas en sus grandiosas iglesias, ya que la "pobreza de esta tierra", según se excusaban, no les ofrecía mármoles como los de Carrara, ni siquiera ladrillos y cal como los de las más pobres capillas de su lejana Europa.

Pero los jesuitas y los guaraníes no miraban despectivamente esos templos e imágenes misioneros como lo hacía la mayoría de sus contemporáneos ilustrados.[13] Debemos valorar en ese aspecto el juicio acertado de los ya nombrados: Perito Moreno, Juan Silvano Godoy, Pablo Alborno, Livio Abramo y Josefina Plà, quienes, ya en el siglo XIX los dos primeros y en la primera mitad del siglo pasado los segundos, se constituyeron en verdaderos pioneros que supieron descubrir el valor y la originalidad de las producciones misioneras.[14] A ellos les debemos los primeros proyectos de rescate de ese valioso patrimonio mientras los demás incluso dudaban de asignarles categorías y valor artísticos. Livio Abramo llevó a la IV Bienal de San Paulo un grupo escogido de esculturas misioneras entre las que figuraban varias de Brasanelli. El arte de las Misiones Jesuíticas causó gran impacto entre el público mundial. Esa bienal de 1972, la posterior exposición "*La Fe y la Flor*" de 1977 realizada en Asunción y "*Un camino a la Arcadia*" presentada en Casa de América, (España), constituyeron la presentación exitosa

13 Ellos carecían de la turbación académica de declarar, como lo hizo públicamente José Cardiel, que sus templos se hacían al revés de Europa, se empezaban por el techo y se terminaban por los cimientos.

14 Ver: Lorenzo Succolillo, seudónimo de Javier Rodríguez Alcalá, quien en tres claros artículos, publicados en 2015 por ABC Color de Asunción, resume los más importantes aportes y autores de la Historiografía del Arte Misionero.

y aceptada ante el mundo, del arte jesuítico guaraní, por una parte, y la aceptación de Brasanelli, por la otra, no ya como un artista europeo trasladado a América, sino como miembro integrante e inseparable de dicha escuela misionera.[15]

Los espectadores e investigadores actuales, provistos de metodologías modernas y sobre todo de la mirada "pos moderna" del siglo XXI, podrán comprender qué significó para nuestro artista enrolarse en las filas ignacianas en un tiempo en que la Ilustración reclamaba adhesiones cada vez más incondicionales, como después lo haría la cultura del liberalismo de la Revolución Francesa y las de las revoluciones sociales del siglo XX. Ninguna de estas corrientes ideológicas aceptaba, ni aun hoy acepta fácilmente, la convivencia de sus ideales de arte clásico y después de las vanguardias, con las producciones de los talleres donde trabajaron guaraníes y jesuitas mancomunados en la misma empresa: la instalación y afirmación del "sacro experimento" en las selvas del Paraguay.

4.- El estudio de los restos de un naufragio.

Antes de que la sociedad misionera pudiera afianzarse definitivamente se unieron las fuerzas de los dos imperios contrarias a los jesuitas para ahogar en su germen aquel "sacro experimento" que ponía vallas a la explotación de los pueblos por ellos dominados. Además ese experimento proclamaba con notable éxito otros paradigmas de convivencia que no se fundaban ni en el ejercicio del poder, basado según Michel Foucault en algún tipo de violencia, ni en el comercio, que según Bucarelli procuraba la felicidad de los pueblos cuando en realidad sólo legitimaba su explotación.[16]

La historia de la destrucción de las Misiones es muy conocida y se desarolló en tres actos. El primero fue la unión de las fuerzas de los dos imperios más grandes de la época - España y Portugal - para aplastar la rebelión de los *tapes* que se negaban a abandonar los siete pueblos orientales y sus templos para cumplir con un tratado de permuta absurdo, celebrado entre las familias de las dos coronas. El segundo acto fue la expulsión de la Compañía de Jesús acusada de apoyar la rebelión de los *tapes*. El tercero fue poner al frente de los pueblos a administradores que, salvo excepciones, expoliaban a los indios sin ocuparse de la conservación y menos del adelanto de los pueblos.

Si quisiéramos hacer una muy sucinta síntesis de las causas de la "expulsión" podríamos referirnos a dos principales. En primer término, al antijesuitismo e irreligiosidad de los intelectuales de las clases dominantes de las cortes europeas. En segundo término, a la profunda discriminación racial de los criollos hacia los aborígenes y a sus intereses económicos que en muchos casos perjudicaba la competencia comercial de las Misiones.

Desde la perspectiva de la "post modernidad"[17] tenemos hoy la posibilidad de contemplar el ocaso de los dos experimentos sociales más grandes de la historia: el experimento socialista del siglo pasado y el de las Misiones Jesuíticas de guaraníes de los siglos XVII y XVIII. También podemos reflexionar sobre la herencia por ellos dejada. Pero nuestra ubicación espacial sudamericana es privilegiada para analizar la experiencia jesuítica guaraní e investigar y meditar sobre los restos de su naufragio.

Pero en esa meditación sobre las ruinas de los pueblos misioneros como restos de un naufragio falta un testimonio fundamental que todavía no ha sido escuchado. Es el testimonio proporcionado por la historia del arte de ese período, la que a pesar de la expulsión de la orden jesuítica en 1768 y su posterior supresión, no ha podido ser borrada totalmente. Esos pocos restos salvados atraen a los viajeros en este tercer milenio, de todas partes del mundo, que quieren conocer por

15 La tendencia de atribuir a Brasanelli cualquier imagen de apariencia algo europea es muy difundida entre los actuales "expertos" en ese artista, que para considerarse como tales no necesitaron muchos viajes, ni investigaciones de campo.

16 Es muy sospechosa la importancia que otorgaba Bucarelli al comercio. Ver B. Melia: El don *jopoi y la venganza*.

17 El concepto de "postmodernidad" es muy discutido pero sin participar de la polémica podremos aceptarlo como límite cronológico y cultural que coincide con la caída del Muro de Berlín.

sus propios ojos la realidad de aquella experiencia que muchos estudiosos califican de utopía e idealización de historiadores románticos.

Todos los rostros serenos de las imágenes de los museos proclaman la realidad de una sociedad que logró superar el dolor de las injusticias sociales y de la explotación del hombre por el hombre en que se debatía, y aún se debate, el resto de la humanidad. Si en aquel tiempo fue la Encomienda hoy se inventaron otras formas de esclavitud, como es la trata de personas, las cuales a pesar de las proclamas de la legislación moderna, no se han podido erradicar todavía. La historia del arte es la única que puede atestiguar que en ninguna civilización se ha esculpido un monumento a la felicidad comparable al Ángel y a la Virgen de *La Anunciación* de Santa Rosa. También puede atestiguar que esas figuras no son resultado de estilos idealizados europeos de los cuales nos llegaron la *Piedad* de Santa Rosa, el *Cristo flagelado* de Paraguari o La *Inmaculada* de Santa María, entre otras figuras talladas por Brasanelli apenas llegado de Europa. En cambio *La Anunciación* de la Capilla de Loreto de Santa Rosa ha sido modelada por alguien que ha vivido cerca de tres décadas en la sociedad donde se llevaba a cabo ese *sacro experimento* jesuítico guaraní. En ese *experimento* se combinaban el mensaje evangélico y los ejercicios de San Ignacio con el *Ayvu rapyta*[18] de la tradición de una sociedad religiosa e igualitaria guaraní.

A pesar de todo el empeño puesto por Bucarelli y sus continuadores españoles y criollos en destruir las Misiones, no han podido ser borrados todos los testimonios de esa impresionante experiencia social y cultural a la cual se dedica esta investigación.

Una vez promulgada y ejecutada la orden de la expulsión siguió una sistemática destrucción de toda la herencia misionera. No fue el Capitán Berón de Astrada el único en mandar demoler una fachada jesuítica en Concepción, que con mucho esfuerzo y venciendo mil obstáculos habían levantado los guaraníes dirigidos por Brasanelli. El caso increíble del templo de Trinidad del Paraná, que por ser demasiado escandaloso podría perjudicar incluso a sus ilustrados actores, fue y es aún hoy ocultado y poco conocido.[19] La iglesia, levantada por el Hermano jesuita Prímoli con sillares sin cal, sufrió poco después de su muerte un primer accidente con la caída de su cúpula alrededor del año 1750. Cerca de diez años más tarde, el Padre Danesi, arquitecto autodidacta, volvió a levantarla y también reedificó la bóveda central, pero ya con estructuras más sólidas y livianas de ladrillos y cal.[20] Pero seis años después de la partida de los Jesuitas llegó a Trinidad una carta de Buenos Aires que ordenaba textualmente: "*derríbese el pórtico*".[21] Como consecuencia de ese derribo se desplomó toda la iglesia con excepción de los muros del presbiterio que, gracias a su resistencia y a su consolidación en 1981, lucen todavía sus famosos *frisos de los ángeles músicos*.[22]

Cada una de las demás iglesias de los treinta pueblos misioneros tienen su historia particular, pero todas presentan un denominador común que fue el antijesuitismo dominante de las clases ilustradas que ejercieron el poder - antes y después de la independencia de España, a lo que se agregó la falta de conciencia sobre la importancia de conservar el Patrimonio - por lo que ninguna llegó hasta nosotros en pie en su estado original. Distinto fue el caso de las Misiones de Chiquitos situadas en una zona rural de Bolivia con menos presencia de clases ilustradas de

18 CADOGAN, León: "*Ayvu rapyta. Textos míticos de los Mbyá-Guaraní del Guayrá*" 2 ed. prep. por B. Melià, 1992.

19 El mismo Padre Pablo Hernández, que contó con mucha documentación, atribuyó la caída del templo a una tradición oral según la cual un administrador había retirado materiales de un contrafuerte para edificar su vivienda. Confiados en tan excelente autor, muchos de sus lectores, como el Padre G. Furlong, coincidieron en dicho error.

20 Ver SUSTERSIC, Bozidar Darko: "*Templos Jesuíticos Guaraníes*", Instituto Julio Payró, Fac. de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos, UBA. 1999.

21 En el "Centro de Interpretación" de Trinidad no figura la carta del Archivo Nacional de Asunción, descubierta por el arqueólogo paraguayo, José Perasso, como causa del derrumbe del templo, a pesar de las evidencias en tal sentido. El museólogo Luis Lataza ignoró o no consideró relevante dicho documento.

22 En el mismo "Centro de Interpretación" se explica la caída de la iglesia según la hipótesis de la debilidad de los cimientos. De aceptarse dicha teoría, la caída se hubiera iniciado en la parte más pesada, la cabecera y no en los piés del templo, contrariamente a lo que evidencian las ruinas y la correspondencia de la época. Ver *Templos…*

blancos. Un solo templo, el de la capital de San Ignacio, fue demolido para permitir levantar un edificio más de acuerdo al presunto progreso de nuestra época y a la mentalidad de su población mestiza y blanca. Por fortuna para San Ignacio de Chiquitos las maderas de la vieja iglesia jesuítica no fueron vendidas como sucedió con las de San Ignacio de Paraguay, por lo que el templo jesuítico fue restaurado con buena parte de sus maderas originales y los métodos y dirección de un experto en restauración de templos lignarios misioneros que fue el suizo Hans Roth. La corriente de turistas que de todos los continentes fluye a la región para visitar esos notables templos y asistir a los conciertos de música instrumental y vocal que periódicamente se realizan en ellos, ahora también se detiene en San Ignacio de Chiquitos, donde se construyen residencias y albergues como en los demás pueblos de las misiones de la región.

Lamentablemente, como fue señalado, en ninguno de los treinta pueblos que otrora fueron Misiones Jesuíticas de Guaraníes queda un templo en pie, con techo, que permita desarrollar parecida actividad musical. Pero en cambio, gracias, en parte, a las visiones precursoras del Perito Moreno, en Argentina, de un Juan Silvano Godoy y de Pablo Alborno en Paraguay, y de Lucio Costa y Livio Abramo en Brasil y de muchas iniciativas particulares - algunas extranjeras - disponemos de museos con excelentes colecciones de imágenes de la época jesuítica. Con ellas el visitante actual, sea cual fuera su origen y cultura, puede establecer un fecundo diálogo que lo traslade al tiempo mítico de las famosas reducciones.

El presente libro sobre uno de los principales escultores de las Misiones del siglo XVIII, José Brasanelli, puede servir de guía para los visitantes de dichos museos. Pero además pretende ser una reivindicación de la olvidada gran obra de semejante maestro y de la *Florida Cristiandad Guaraní* a la que él ofreció sus creaciones y lo más valioso para un ser humano: su vida.

Si los poetas épicos de la antigüedad y los escultores de los frisos, columnas y arcos de triunfo historiados que cantaron las hazañas de su tiempo conocieran la historia occidental, sin duda ,que nada les conmovería tanto como la audacia y el coraje de los misioneros que sin más armas que sus cruces, penetraban en los santuarios de las selvas en la búsqueda de la humanidad americana. En nuestro caso esas "armas" eran complementadas por cinceles, gubias y pinceles, o por violines, arpas y otros instrumentos como aparecen en los frisos del templo de Trinidad de Paraguay. Se explica así que alguien tan enemigo de los jesuitas como Voltaire se haya referido a las Misiones Jesuíticas como el "triunfo de la humanidad" y que los que vivieron en las Misiones y las conocieron personalmente, sin presiones ideológicas contrarias, las recuerdaron en medio de elogios, admiración o extrañeza según haya sido su participación en las mismas.

5.- El estado de la cuestión: todos los caminos a las Artes de las Misiones pasan por Brasanelli.

Las investigaciones de las Misiones Jesuíticas tropiezan con dos obstáculos casi insuperables. Uno, como ya fue señalado, es la falta de documentación, de firmas y fechas en las obras. El otro, quizás mayor aún, es la necesaria e indispensable, aunque casi imposible, neutralidad y objetividad de los investigadores.

El primer obstáculo es consecuencia de la instauración de un estado teocrático donde todos trabajaban para Dios y por lo tanto no tenía sentido firmar y fechar las obras.

La segunda dificultad - poco tenida en cuenta - es la inalcanzable neutralidad que debería observar todo investigador ante el tema de sus investigaciones. ¡No debemos olvidar que se trata de los dos más grandes experimentos sociales de la humanidad y que comprometen aún hoy a la

mayoría: el *sacro experimento* de los siglos XVII y XVIII, de las Misiones Jesuíticas de Guaraníes y el gigantesco ensayo ruso del *socialismo científico* que concluyó con la caída del muro de Berlín.

A pesar de tratarse en ambos casos de experiencias sociales se buscarán en vano similitudes entre las mismas. Las diferencias profundas – esenciales, consisten en la metodología consagrada en su instauración y gobierno, que en el primero de los casos fue la persuasión y en el segundo, la violencia.

Como todo arte barroco, el de Brasanelli y el del padre Sepp estaban consagrados a la persuasión. Pero ello no implica que todo arte religioso esté consagrado siempre, como el barroco, a la persuasión. El arte de las Misiones del siglo XVII estaba centrado en la contemplación, más que en la persuasión, como es posible constatar comparando ejemplos de arte religioso del siglo anterior a la llegada de Brasanelli y analizando los conflictos producidos por el encuentro de ambas corrientes religiosas, culturales y artísticas: la barroca del siglo XVIII y la bizantina - guaraní del S. XVII.[23]

Si comparamos la imagen de *La Inmaculada*, esculpida, dorada y estofada por Brasanelli con el fin de reemplazar a la imagen patronal tradicional de *Nuestra Señora de Fe* con el *Niño Jesús*, nos impactará a primera vista la notable diferencia entre ambas. Esa diferencia explica porqué la barroca, de Brasanelli, se recluye como objeto histórico en el museo, mientras la antigua, del S. XVII preside hasta la actualidad el altar central del templo de Santa María de Fe. El cotejo de ambas imágenes, de sus estilos y composiciones, y sobre todo de sus miradas, permite descubrir y comprender el conflicto que surgió en las Misiones con la llegada de los artistas barrocos, el hermano José Brasanelli y el padre Antonio Sepp. Ambos traían nuevos y diferentes estilos de arte. Pero esos estilos no eran solamente manifestaciones estéticas distintas, sino también pruebas de la existencia de una nueva mentalidad y religiosidad que ellos pretendían instaurar en las Misiones, reemplazando la religiosidad ya firmemente arraigada durante la *conquista espiritual* y el desarrollo de la cultura misional guaraní cristiana del siglo XVII. En ese siglo ejercieron su hegemonía las imágenes "*conquistadoras*" de origen o inspiración bizantina, una de cuyas copias se guarda, firmada y fechada, en el Museo Udaondo de Luján, (Provincia de Buenos Aires, Argentina). Entre varias más - aunque sin firma ni fecha, pero con las tres estrellas originales bizantinas - se puede contemplar otra, quizás la más bella, en el Museo Monseñor Sinforiano Bogarín, de la ciudad de Asunción del Paraguay.

Con estos retratos bizantinos de la Virgen como modelos, surgió un estilo de imágenes de bulto de cuerpo entero que los imagineros guaraníes, los *santo apohára* misioneros desarrollaron a lo largo del siglo XVII y que respondía a las necesidades devocionales del pueblo guaraní. La Historia del Arte las conoce como *imágenes horcones* pues la mayoría se inscriben en el cilindro de un tronco u horcón y sus cabezas y manos talladas aparte para ser ensambladas en sus cuerpos con cierta independencia.

En el museo del pueblo de Santiago (Paraguay) se guardan la mayoría de las imágenes horcones sobrevivientes, con sus cabezas ensambladas, que testimonian la notable evolución artística misionera del siglo XVII. Ese pueblo, alejado de la ruta Buenos Aires-Asunción que hoy corresponde a la ruta paraguaya nº 1 que lleva desde el puerto fluvial Encarnación-Itapúa hasta Asunción, no fue visitado por Brasanelli y, por lo tanto, fue un reducto del arte del siglo XVII.[24] En el Museo de dicho pueblo se puede contemplar como era el arte en las Misiones antes de la llegada de Brasanelli. Es solamente a partir de Santiago y de algunos pocos ejemplos más en los demás museos, que

23 Sustersic, B. Darko: 1991. *Presencia de una imagen hispano-bizantina en América*. Anuario 18/1991. Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina. Pgs. 14-20.

24 Ver mapa de los diez itinerarios de Brasanelli.

cobra realidad una línea divisoria de un antes y un después de Brasanelli. A partir de dicha línea divisoria es que se puede hablar de una Historia de Arte de las Misiones y no solamente de un caos estilístico, de avances y retrocesos, al que se referían León Pagano y Josefina Plá.

Aunque los escritos del período misional no abundan en descripciones de obras de arte, una excepción fue la *Breve relación de la florida cristiandad guaraní* escrita por el padre Jaime Oliver en tiempo cercano a la expulsión de 1768. Alli se describen con cierta precisión algunas imágenes y varias iglesias de Brasanelli. La más importante y la más barroca fue, sin duda, la iglesia de San Borja de Brasil. Aunque del templo original no quedan ni los cimientos, el manuscrito de Oliver permite reconstruirlo hipotéticamente e imaginar su retablo principal, consagrado a San Borja, realizado por el hermano José Brasanelli.

Pero el manuscrito que contenía esa noticia, por no hallarse aún publicado y ni siquiera bien catalogado antes del año 2000 en el ARSI (Archivo de la Compañía de Jesús en Roma) no era accesible a los investigadores. La bibliografía producida por los historiadores posteriores como Astraín o Pastells tampoco menciona aquellas obras. El padre Pablo Hernández ya manifiesta más atención y presencia del arte, aunque sea solamente como elemento de apoyo histórico digno de tomarse en cuenta. Es lo que sucede cuando el autor describe el estado en que quedó el pueblo de San Borja donde en su época todavía había algunos restos de su iglesia, y menciona la gran estatua de su Patrono, el duque de Gandía "*de buena escultura*".

Un cambio cualitativo y cuantitativo se produjo en las obras del historiador jesuita Guillermo Furlong. Por primera vez el Arte y los artistas, el principal de ellos y por supuesto el más mencionado, José Brasanelli, adquieren una mirada propia; algunas fechas de producción de las obras se mencionan en forma que se parece ya a una Historia de Arte. Una de sus fuentes principales ha sido justamente el padre Jaime Oliver. Pero cada vez que se quiso constatar la fidelidad de sus citas nunca se pudo acceder a esa fuente en su estado original, lo cual constituyó una gran frustración que ha durado varios años. Todas las búsquedas fueron en vano. El Padre Furlong consultó el original, antes de 1945 en el Archivo de Loyola, (Azpeita, España). Pero en 1985 ese documento no se encontraba allí, como lo constató la profesora Cristina Serventi después de una prolija búsqueda[25]. Tampoco se encontraba en el ARSI de Roma, ni en el AGN de Buenos Aires, ni en ningún otro archivo consultado. En el libro *Las Misiones Jesuíticas de guaraníes*, Ed. Manrique Zago, ICOMOS, UNESCO, Verona, Italia, 1993 y 1997, en el capítulo V, "Imaginería y patrimonio mueble" de mi autoría, las citas de Oliver fueron a través de Furlong; procedimiento inseguro pues él introducía correcciones lingüísticas que sembraban dudas, pero hasta que apareciera el original perdido, no había otra opción.[26]

Mientras no cesaba la búsqueda de la *Breve relación* de Jaime Oliver continuaban los viajes a las Misiones, en especial a San Borja en Brasil. En 1980 viajamos a las Misiones con el Prof. Adolfo Luís Ribera y treinta alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. A pesar de los exhaustivos análisis e interrogatorios que le efectuara el profesor, la imagen de *San Borja* de Brasanelli permanecía inconmovible como una esfinge. Diez años más tarde, en 1990, la escena se repitió durante la visita del Prof. Héctor Schenone.

A partir de entonces, lo que podría averiguar de las imágenes misioneras debía hacerlo yo mismo. En los sucesivos viajes por las Misiones había reunido una buena colección de fotografías, las que fui observando y comparando sucesivamente. El punto de referencia de todas mis búsquedas era la imagen de *San Borja*. Observé que los pliegues filosos y quebrados de su túnica, o alba, se

25 La Dra. Cristina Serventi en esa época aún estaba en proceso de elaboración de su tesis doctoral en la que colaboré en calidad de consejero y director. Su temprana muerte nos quitó la posibilidad de una más fecunda colaboración.

26 En su primera edición de 1993, esa obra se titulaba *Misiones jesuîticas del Guayrá*. Dicho título fue corregido en la segunda edición de 1997 y reemplazado por *Misiones jesuíticas de Guaraníes*.

repetían en muchas otras imágenes, más aún, que algunos de esos pliegues eran la réplica de los del *San Borja* y otros una simple evocación de los mismos, pero que se distinguían notablemente de la mayoría de los demás, verticales y paralelos entre si y generalmente de bordes redondeados. Algunas de estas últimas imágenes tenían manos y cabezas ensambladas que se podían quitar y poner y evidentemente correspondían a patrones estilísticos más antiguos que el *San Borja*, o eran mixtas, manos y cabezas procedentes de Europa y cuerpos tallados en las misiones.

Una total certeza de la importancia de recurrir a los pliegues para determinar una cronología la tuve cuando visité las casas de los jesuitas en Roma, Milán y Génova y hallé el estilo de los pliegues filosos y quebrados de la túnica del *San Borja* en muchas imágenes talladas en madera, pertenecientes a las puertas de las iglesias y armarios de las sacristías, lo cual permitió relacionar al *San Borja* misionero con las obras talladas por los jesuitas lombardos en Italia, ya bien documentadas. La falta de documentación de las imágenes misioneras no fue impedimento para establecer un corpus brasanelliano, de obras no todas atribuibles a su mano, pero tampoco anteriores a 1691, año de la llegada de ese Hermano coadjutor a las Misiones. Sobre esas imágenes debían centrarse las búsquedas de otras obras suyas y de sus ayudantes y del círculo de influencia de su arte. Estas ideas y búsquedas se reflejan ya en el libro editado por Manrique Zago en 1993.

Pero el hallazgo del manuscrito del P. Oliver se produjo algo más tarde en circunstancias totalmente imprevistas sobre las que se podrían escribir dos capítulos de este libro. En el primero figuraría el relato de cómo llegó a mi poder una copia de Pablo Hernández S.J. de ese manuscrito fundamental del Padre Jaime Oliver que estaba originalmente en el Archivo de Loyola, España, donde lo consultó Guillermo Furlong S.J. El segundo capítulo correspondería al relato de la identificación y ubicación correcta de ese mismo manuscrito en el ARSI, el cual fue trasladado allí desde Loyola y al que le faltaba el encabezamiento y título, como el que tenía la copia del P. Hernández ya en mi poder.

El primer suceso se produjo durante la tarea fotográfica de la obra pictórica de Liber Fridman, destinada a un libro y exposición póstuma suya. El pintor había recorrido Paraguay y las Misiones en 1940, y trajo una considerable documentación fotográfica del estado de las imágenes, templos y ruinas, las que me obsequiaba de tanto en tanto para estimularme en mi labor. Pero un día me dio un envoltorio de papeles que llevaba por título: "*Breve relación…*" ¡Se trataba de una copia manuscrita bastante antigua de la obra de Oliver! Podría por fin comparar la descripción del padre Oliver en algunos pasajes que las correcciones y la modernización del lenguaje, introducidas por el padre Furlong, habían rodeado de dudas. El manuscrito obsequiado por Liber Fridman fue identificado por las profesoras Estela Auletta y Cristina Serventi como copia del padre Pablo Hernández, probablemente del original guardado en el Archivo de Loyola. Ellas inventariaron estas copias y faltaba justamente la que estaba en mi poder.

El segundo suceso, la ubicación correcta en el ARSI, sólo fue posible a partir de la feliz conclusión del primero. Las lecturas repetidas de la copia del P. Hernádez me permitieron memorizar la "*Breve relación….*" Revisando "*los papeles no identificados*" del ARSI no me fue difícil reconocer el manuscrito, probablemente original, de Oliver que se encontraba allí, pero que carecía de título y encabezamiento. La causa de que no estuviera ya identificada residía en la falta de ese encabezamiento. ¿Por qué le faltaba el título y por qué la copia del Padre Hernández lo tenía? Lo cual constituye por ahora un misterio, pero que se trataba del mismo paquete de manuscritos que había utilizado Furlong en Loyola lo probaba su observación escrita de la presencia de un plano de una reducción, y que reprodujo en su libro sobre las Misiones y es el mismo plano que acompañaba todavía al paquete en el ARSI. Ese paquete fue llevado, probablemente durante la guerra civil, a un sitio más seguro que la España de entonces y llegó al

ARSI sin su catalogación correcta que se traspapeló en el traslado. Ese reconocimiento sucedió en 1998 y fue casi un segundo hallazgo, sólo posible a través del primero.

La ordenación y catalogación correcta del escrito del padre Oliver fue hecha a instancias de la profesora Estela Auletta, que permaneció becada un mes en el Archivo jesuítico (ARSI) investigando para su tesis doctoral que versa justamente sobre dicho manuscrito. A ella se debe que hoy los investigadores puedan acceder fácilmente a dicho documento fundamental que antes era inaccesible.

Debo reconocer que ninguna de estas investigaciones, como las de Milán y Génova habría sido posible sin la especial ayuda del padre Mario Zanardi S.J. que además de gran experto en Historia Jesuítica y en el latín de esa época, poseía un espíritu de colaboración excepcional. También el padre Hugo Storni S. J. me ha dedicado su valioso tiempo sin reticencias cada vez que se lo solicitaba. Entre estos agradecimientos, que no figuran al comienzo del libro, deberían estar también los nombres del padre Rafael Carbonell de Masys S.J. y el del padre Martín Morales S.J. un tiempo director del ARSI.

6.- "Una piedra grabada vale más que el inmenso Himalaya"[27]

Brasanelli, el artista de estilos cambiantes, fue el principal escultor, pintor y arquitecto de las misiones jesuíticas guaraníes[28]. A pesar de su fama en su tiempo y de sus numerosas obras nunca se escribió, como ya fuera señalado, un libro sobre su vida que exponga, aunque sea brevemente, la trayectoria de su existencia. La causa, sin duda, es la escasez de documentos que mencionen, además de sus destinos, algo referido a su personalidad, alguna carta, o un solo renglón de su mano que nos hable de su carácter, sentimientos e ideas y no meramente sus datos como miembro de una gran congregación, la Compañía de Jesús.[29]

La única posibilidad de suplir la falta de información proveniente de documentos ha sido llevar el análisis y la lectura de las obras de arte de Brasanelli hasta el límite de sus posibilidades. Para el historiador de arte constituye un verdadero desafío obtener de las obras, iglesias e imágenes la información necesaria para escribir sobre su autor y sobre la sociedad de la que formó parte: primero la europea, después la guaraní. En una palabra, algo más que su exclusiva trayectoria "estadística-cronológica", desde 1658, cuando nació en Milán (Italia), hasta 1728,[30] cuando murió, en las Misiones guaraníes (Provincia Jesuítica del Paraguay). Aunque todavía no se halló en Santa Ana, la lápida de piedra *itaky* que señale la ubicación de sus restos mortales - con la correspondiente inscripción: Joseph Brasanelli, "OMANO 17 agosto 1728"- sin embargo los escuetos catálogos jesuíticos de Roma señalan esa fecha sin error posible.[31] Ellos, y algunas cartas de jesuitas, misioneros también, nos proporcionan las principales referencias de su vida: dónde estuvo, dónde trabajó y, contadas veces, qué obras hizo.

Pretender completar esa escueta información con la que un historiador de arte pueda extraer de las obras mismas, aplicando la metodología del análisis estilístico, puede parecer un exceso de confianza. Sin embargo, el análisis y la crítica del arte nos abren el acceso a un mundo al cual nadie se ha asomado todavía. Es que ninguna otra ciencia dispone del instrumental metodológico sensible para penetrar en los secretos de esas obras de arte y reconocer en sus entrañas la presencia de los ideales de aquella sociedad y época. Por ello debemos dejar aclarado

27 Ramón Ticera: De la civilización a la barbarie. Op. Cit.
28 Esos cambios obedecían, como se verá en esta investigación, a la búsqueda de diálogos con la mentalidad del espectador guaraní.
29 Tenemos la esperanza de que alguno de sus escritos sea hallado y permita establecer con mayor seguridad su audaz e innovador pensamiento, que por otra parte testifican sus imágenes.
30 STORNI Hugo, *Catálogo de los jesuitas de la Provincia del Paraguay*, 1980, p. 43.
31 La lápida de su compañero de viaje, el P. Cordule fue hallada en San Ignacio Miní por el Arq. Onetto en 1942. En Santa Ana falta remover los sillares caídos en el presbiterio donde se hallará seguramente la tumba de Brasanelli.

desde el principio que el *núcleo duro* del libro serán las imágenes cuyos análisis brindarán la información principal y sobre todo el argumento de la investigación. Ese argumento consiste en una secuencia de obras de arte que persiguen apasionadamente un mismo objetivo: el diálogo con la cultura y la mentalidad guaraníes.

Asi lo comprendió también un alumno de la Maestría de la Cultura guaraní jesuítica de la Facultad de Arte y Diseño de Oberá de la UNAM (Misiones), ofreciendo un valioso testimonio de su experiencia personal sobre la importancia de las artes en el estudio de la cultura misionera. En un trabajo práctico sobre las ruinas del templo de Trinidad del Paraguay y el Museo de San Miguel de Brasil, de Pablo Camogli, leemos esta lúcida conclusión:

En mi caso, que trabajo con una historia más política y social, la perspectiva que Ud. nos ha mostrado desde la historia del arte ha sido muy reveladora y enriquecedora. Es una dimensión de análisis que no siempre se considera y que, tal como Ud. demostró durante las clases, las lecturas que nos recomendó y los viajes, debería mensurarse con más ahínco en los estudios sobre los pueblos jesuíticos-guaraníes.

Como bien lo señala Camogli se trata de una dimensión de análisis no siempre tenida en cuenta ni desarrollada por los investigadores a los cuales les permitiría acceder a la mentalidad guaraní puesta de manifiesto de un modo especial en sus contactos, a veces choques, en el campo del arte, con la cultura barroca europea.[32]

Termina su pensamiento Camogli señalando la trascendencia de las artes para el conocimiento de la cultura e historia de las Misiones Jesuíticas Guaraníes:

Le agradezco su permanente empeño y su incansable trajinar para que este grupo de maestrandos logre ver esta experiencia histórica desde un abanico de posibilidades mucho más amplio.

Al decir "*abanico de posibilidades mucho más amplio*" no se refiere solamente al análisis de la cultura misionera sino a un problema epistemológico de las ciencias humanas, planteado ya en sus albores. Cuando el hombre de las cuevas de Altamira ya había satisfecho su hambre con la carne del bisonte o del mamut cazado, sintió otra necesidad: la de representar esos animales en las paredes de sus cavernas. Allí descubrió la posibilidad de dotar a esos diseños de apariencia de movimiento y fue entonces que nació el arte y su historia como testimonio de la vida del hombre sobre el planeta. Pero cada nación desarrolló sus propios modos de representación y de manifestarse, lo que los guaraníes llamaban -"*ñande reko*"- nuestro modo de ser. Estudiando esos modos o estilos, en nuestro caso el estilo misionero del siglo XVII (definido en la imagen patronal de Sta. María de Fe, como estilo hispano - bizantino - guarani) y sus aceptaciones y rechazos del barroco europeo, podemos acceder a las profudidades de una mentalidad, inaccesible desde el análisis exclusivo de su cultura material.

7.- El Duomo de Milán y la fachada de Concepción, dos monumentos muy distantes y diferentes pero una sola idea: "ad maiorem Dei gloriam".

A partir de la batalla de Mbororé - la sorprendente y terrible derrota que las milicias misioneras infligieron a los bandeirantes paulistas - quedó demostrado que los pueblos de las Misiones estaban librados a su propia suerte, a la capacidad de su organización y a la fuerza y valor de sus guerreros guaraníes que mostraron ser, no simples sacristanes y monaguillos "reducidos", sino hábiles y valerosos combatientes, los que asesorados en estrategia moderna por algunos jesuitas

32 El testimonio de Pablo Camogli contrasta con la orientación actual de varias carreras de estudios humanísticos. Un ejemplo es la carrera de Antropología de la Universidad de Buenos Aires en la que una de las últimas conquistas estudiantiles ha sido la supresión de la asignatura *Introducción a las Artes,* tan esencial a toda dimensión humana (o sea justamente la antropológica) y tan importante en la cultura surgida en las Misiones.

ex militares, resultaron invencibles. Existen pruebas de que mientras las autoridades coloniales hacían oídos sordos a los pedidos de auxilio de los misioneros hubo casos de convivencia de gobernantes hispanos con los invasores. Ni Asunción, ni Buenos Aires, ni Corrientes o Santa Fe colaboraron con un solo hombre en dicha gesta y trascendental victoria.[33] A pesar de esa falta de colaboración de los blancos y de sus constantes ingerencias y pretendidos derechos sobre los indios, desde entonces (1641) las cifras demográficas de la población misionera y las fronteras geográficas de sus pueblos y estancias experimentaron un constante crecimiento y expansión. Ese período se extendió hasta 1732 cuando la población, distribuida en treinta pueblos, trepó al pico máximo de 141.182 habitantes.[34]

Fue un siglo de mucha prosperidad que conoció, desde el punto de vista de las artes, dos etapas. En la primera, con el estímulo del arte ibérico, se desarrolló una original escuela de imaginería autóctona. La influencia española más importante fue la de Gregorio Hernández, con su *Inmaculada* de capa piramidal que dio origen a una larga serie de Inmaculadas "*Tupãsy*" a partir de la inicial de San Ignacio Guasu. La otra imagen europea de mucha influencia antes de la llegada de Brasanelli fue la Inmaculada de la tapa del libro *Tesoro de la Lengua Guaraní* de Montoya que preparó el "clima barroco" del estilo traído por Brasanelli. Esta imagen inspiró varias copias de mano guaraní, pero en todas ellas se corrige su mirada al cielo cambiándola por una mirada frontal.[35]

La llegada de jesuitas centroeuropeos, en 1691, inició una segunda etapa de cambios o, según lo describía el padre Antonio Sepp, de grandes reformas:

"Estoy ahora empeñado en reformar aquí la música vocal e instrumental según los métodos alemanes y romanos [...]. *Es de saber que antes de mi llegada,*[...] *todo estaba hecho aún a la manera antigua, como el Antiguo Testamento y el Arca de Noé, pese a que debería ser moderno, porque no tenemos nada mejor que la nueva música."*[36]

También en las artes plásticas, escultura y arquitectura, se produjo una similar reforma. El Provincial Luis de la Roca dejaba consignado en el memorial del 6 de abril de 1724 para Santa Ana:

"*La torre nueva, para la que dejo licencia, se hará bajo la dirección del Hermano José Brasanelli* [...]. *Para el altar mayor se hará otro retablo que ideará el Hno. Brasanelli; y el que ahora sirve se empleará en otro nicho*".[37]

La vida y los trabajos del padre Antonio Sepp fueron tema de numerosas publicaciones. En cambio no existe ninguna obra dedicada al hermano Brasanelli a pesar de que ya en su tiempo fue el único artista al que un catálogo jesuítico calificara de *insigne*; al que la historiadora y crítica de arte paraguaya Josefina Plá juzgó *el artista de mayor categoría llegado a las misiones*;[38] y al que el historiador brasileño Aurelio Porto consideró un *incomparable* arquitecto, pintor y escultor, el Miguel Ángel de las misiones.[39] A estos calificativos podríamos agregar que también fue un admirable operador social ya que logró una transición de un barroco europeo italiano a un barroco misionero – guaraní, no solamente respetando la libertad de opción sino estimulando la creatividad propia e individual de los escultores guaraníes.

33 Este hecho debería ser tenido en cuenta por los que ven a las misiones como colonia y nada más que colonia. De serlo así la Metrópolis debería haber acudido en su defensa como posesiones suyas, que lo eran jurídicamente pero en medio de muchas ambigüedades, las que duraron hasta la expulsión de la Compañía. También deberían tenerlo en cuenta los que insisten en ver soldados y además en representarlos como partícipes de la evangelización. Así como no los hubo cuando fueron muertos el Padre Roque González y sus compañeros tampoco los hubo en Mbororé, una de las más grandes y decisivas batallas de la historia sudamericana.

34 MAEDER; BOLSI, *La población guaraní de las misiones jesuíticas*, 1983, p. 15.

35 A la primera serie conocida en las Misiones, de las Inmaculadas publicadas en este primer texto de Manrique Zago, se puede agregar una cuarta exhibida en la muestra de las obras recuperadas de la Col. de Ramón Duarte Burró. Ver CD.

36 SEPP, Antonio: 1971. *Relación de viaje a las misiones jesuíticas*. T. I. EUDEBA. Buenos Aires. Ap. 203.

37 RIBERA, 1980. "La pintura en las misiones jesuíticas de guaraníes". Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani" Nº 26, pp. 516-517. Buenos Aires.

38 PLÁ, Josefina: 1975. *El barroco hispano guaraní*, p.198. Asunción.

39 PORTO, Aurélio: *História das Missoes Orientais do Uruguai*, Porto Alegre, Brazil, 1954, p. 37.

Los datos escuetos de los historiadores de la Compañía podrían hacer creer que Brasanelli, o Bressanelli, nacido en Milán en 1658[40], fue uno de los tantos artesanos calificados enviados por la orden jesuítica a América. Sin embargo, dejando por momentos de lado los catálogos administrativos y estudiando sus obras se llega a la conclusión de que fue el más importante artista jesuita que pisó estas tierras y que, a partir de su llegada en 1691, nada de lo producido en las Misiones de guaraníes en el campo de la arquitectura, escultura y pintura fue ajeno a su labor, enseñanza o influencia.

Investigar el pasado para reconstruir y dar a conocer una vida - en este caso del artista más importante que trabajó en la Provincia Jesuítica del Paraguay - rescatando sucesos que se van sumergiendo en un océano del olvido, no es solamente una obra de justicia con dicho artista sino con nuestra humanidad que tiene derecho a conocer la verdad de su pasado. Este no se compone exclusivamente de intrigas, riñas y guerras, como querrían hacernos creer algunas escuelas y corrientes de historiadores, sino también de grandes empresas personales y colectivas que transformaron la realidad en beneficio de los pueblos a quienes dedicaban esa labor.

Es en el campo del arte donde mejor puede ser analizada la tan discutida metodología de los jesuitas en sus Misiones. La llegada de un artista italiano con instrucciones de imponer una cultura barroca triunfante en Europa permite visualizar todo un tejido de interrelaciones culturales, potencialmente conflictivas, que se desarrollaban y resolvían sin las crisis habituales que supuestamente siempre "deben" acompañar estos procesos, según las ideologías hoy en boga. La puesta en escena, y extensión a todos los fenómenos histórico - sociales de estas ideologías es labor constante y tenaz de muchos gabinetes de investigadores sociales actuales. Esta es una de las principales causas de que una historia, como la de Brasanelli, entre muchas otras, permanezca aún oculta y sin investigar ya que en ella las crisis se resolvieron sin mayores conflictos y, por lo tanto, no constituyen un buen ejemplo de la aplicación y observancia de esos principios y leyes sociales consideradas inexorables. Más aún, es un ejemplo patente de cómo los jesuitas lograban resolver esas crisis, casi siempre al margen de aquellos conflictos.

Uno de los casos más notables fue el de la fachada del pueblo de Concepción ya mencionada en la presentación, el cual contradice todas las leyes sobre el poder de Michel Foucault aplicadas a las Misiones. En ese frontispicio barroco, construido por el hermano Brasanelli con seis hornacinas de columnas salomónicas con el propósito evidente de albergar imágenes barrocas como muestra para todas las misiones del nuevo estilo, se entronizaron finalmente seis imágenes de escultores guaraníes, realizadas en el estilo tradicional del siglo XVII.

Según la interpretación de la mentalidad dialéctica actual, dicha situación roza el absurdo y es difícil o imposible de explicar. Sin embargo, teniendo en cuenta el rol de la Catedral de Milán en la formación de Brasanelli, el misterio comienza a aclararse.

El Duomo de Milán con sus más de 2500 imágenes posiblemente tuvo una función importante en dicha formación ya que allí, desde la infancia, se acostumbró el maestro a la convivencia de diferentes estilos. En efecto, esa multitud de imágenes fueron concebidas en tres estilos totalmente diferentes según sus épocas de tallado: el estilo inicial gótico corresponde al templo de los siglos XIII y XIV; le sigue el Renacimiento de los siglos XV y XVI. A esos dos estilos iniciales, ya diferentes entre sí, les fueron agregadas imágenes en un estilo más diferente todavía, que muchos consideran opuesto, como es el estilo barroco, sin que se resintiera la unidad del edificio[41].

40 STORNI, *Catálogo de los jesuitas de la Provincia del Paraguay*, 1980, p. 43. Algunos catálogos dan como fecha de su nacimiento el año 1659 ó 1660.

41 Wölflin, H., según su interpretación se trata de dos estilos esencialmente opuestos.

Todas esas imágenes no muestran rupturas ni contradicciones. Más aún, conviven en razonable armonía con el resto del templo, construido en un estilo gótico muy especial - el lombardo - del siglo XIII de sus inicios y continuado después durante varios siglos en estilos que armonizaban con la estructura planeada desde sus comienzos.

Ante este ejemplo, contemplado durante su niñez y adolescencia en su Catedral de Milán, se comprende cómo el maestro de la obra de Concepción, toleró la intrusión y convivencia de estilos arcaicos, rígidos y monumentales, en la fachada que proyectó para lucimiento de sus propias imágenes dinámicas, barrocas, en el nuevo estilo que él pretendía introducir en las Misiones. Este tema se continuará en el capítulo dedicado a Concepción, lugar de su cuarta residencia.

En 1696 nuestro artista se trasladó a San Borja en la orilla izquierda del río Uruguay, donde construyó una nueva iglesia totalmente equipada de retablos e imágenes en un estilo barroco inspirado en las obras de Bernini y en los retablistas sevillanos; especialmente en los más modernos de Simón de Pineda. Con esta muestra de audacias barrocas Brasanelli confiaba vencer la resistencia de los escultores de Santa María de Fe y conquistar al pueblo guaraní. Aunque no tenemos ninguna noticia de lo que pasó en San Borja, sabemos que después de esa experiencia Brasanelli no insistió en su estilo barroco berniniano, lo que se pone en evidencia en la fachada de Concepción. Se trata de un caso único, excepcional: donde en el contexto de una fachada barroca Brasanelli entronizó en sus hornacinas, también barrocas, no sus imágenes en el nuevo estilo que él venía a enseñar, sino las esculpidas por los artistas guaraníes en su estilo tradicional de estatuas horcones de "pliegues aplanados". Es un misterio cómo el maestro pudo llegar a tal concesión, pero ella se ubica en la misma línea que culminó años más tarde con las nuevas obras que superaron la antigua polémica.

La vida de Brasanelli se divide, como es obvio, en dos etapas principales: la europea y la americana. La primera está constituida por su niñez y juventud, su noviciado en la Compañía de Jesús y su formación artística. Se trata de tres décadas, desde 1658, año de su nacimiento, hasta el 17 de enero de 1691, fecha de su partida de Cádiz y arribo, después de setenta y ocho días de navegación, el 5 de abril, al puerto de Buenos Aires[42].

Su etapa americana consta de casi cuatro décadas de incansable labor en la persecución de la belleza, tal como era concebida por un artista italiano, lombardo y además jesuita, que creía que ella conducía a Dios. Él mismo se consagró, sin remuneración alguna a construir iglesias, tallar estatuas y pintar cuadros en las Misiones guaraníes a fines del siglo XVII y comienzos del XVIII. Observar cómo ese ideal de belleza cambiaba de obra en obra fue una de las primeras constataciones llevadas a cabo sobre las mismas obras, al margen de los archivos.

Pero en los treinta y siete años de vida americana de Brasanelli hay períodos con poca o ninguna documentación escrita. Entre ellos el más misterioso es el de los primeros cinco años que siguieron a su llegada a América. Tampoco tenemos documentación suficiente del período que se extiende desde su estadía en Concepción, hasta la de Loreto e Itapúa, entre 1706 y 1716 y tampoco de la última etapa de San Ignacio Miní y Santa Ana, de 1724 a 1728. Se trata quizás de las etapas más importantes de su vida de las cuales, hasta ahora, no se conocía ninguna obra pues se creía que habían sido todas destruidas en los incendios y saqueos ordenados por Gaspar Rodríguez Francia y por el mariscal Chagas Dos Santos, en 1817. Hoy la situación ha cambiado notablemente con el conocimiento del *San Miguel* de Itaugua y otras imágenes de la Mesopotamia llevadas al Paraguay por las tropas de Rodríguez de Francia.

42 Antonio Sepp: *Relación de viaje a las misiones jesuíticas*. Buenos Aires, EUDEBA, 1971, Introducción de Werner Hoffman, p. 45.

A pesar de las aparentemente insuperables dificultades de la falta de obras y de la documentación de archivo, la investigación sobre Brasanelli fue avanzando gracias a la ayuda y guía del viajero y cronista de las Misiones, el padre Jaime Oliver. Él había recorrido casi todos los pueblos dejando buenos comentarios, algunos realmente excelentes, incluso sobre el estilo de algunas obras, por lo que podemos considerarlo, no solo el cronista más valioso, sino en el primer historiador y crítico de arte del Río de la Plata de aquellos tiempos. Crítico, no en el sentido que podría tener el término hoy, sino en el que se podía esperar en el siglo XVIII de un "teólogo poeta" que se interesaba, no solo ocasionalmente, sino sistemáticamente, por el aspecto y las características estéticas y estilísticas de las obras que describía. También Historiador porque no solamente hablaba del estilo de las obras sino que llegó a mencionar en algunos casos el nombre de su autor, no con la frecuencia que habríamos deseado, sino solamente al tratarse del supremo artista jesuita de las misiones, el *insigne artífice*, el hermano José Brasanelli.

Fue así que se pudo identificar, como ya fue narrado, una obra concreta, actualmente visible - la imagen del patrono del pueblo de San Borja (Brasil) - con la descrita y atribuida por Jaime Oliver a Brasanelli. Ello fue como proporcionar la llave de una cerradura que parecía hermética e infranqueable. Una vez abierto ese cofre fueron surgiendo, una tras otra, las obras que descubrían el estilo y el pensamiento de nuestro artista. Muchos autores creían que todo lo que parece europeo provenía de su mano y esto fue un motivo para que el arte de las misiones, hasta ahora, no haya podido ser abordado científicamente, porque Brasanelli ha tenido diez destinos y por lo menos en la mitad de ellos desarrolló estilos diferentes. No podemos incluir a Itapúa, ni a San Ignacio Miní, ni a Santa Ana porque no conocemos, hasta ahora, ninguna imagen de autoría segura suya de las muchas talladas por él en esos pueblos.[43]

Además se dio otro fenómeno. Brasanelli ha tenido un grupo considerable de ayudantes, algunos muy talentosos. Reconocer, no solamente su diferencia con el maestro, sino también la mano personal de cada uno, fue y sigue siendo una tarea muy dificultosa, de allí la gran confusión de tantas obras atribuidas a Brasanelli. Y qué decir de las restauraciones como las de San Ignacio Guazú realizadas entre 2000 y 2003, que no hicieron ninguna diferencia entre Brasanelli y otros autores, igualándolos a todos con sus repintados blanqueadores.

Afortunadamente la decisión del Sr. Obispo de Misiones, Mons. Mario Melanio Medina, detuvo aquellos trabajos de la Sra. Donatella Lipens y del equipo que en su ausencia los continuaba. Esa sabia decisión brindó el tiempo necesario para profundizar las investigaciones y aclarar en su mayor parte los misterios que rodeaban las obras, si no del mejor, sin duda alguna del más importante artista que trabajó en las Misiones[44].

El primer objetivo de dichas investigaciones fue completar una Historia de Arte general, de la totalidad de las Misiones, la que debía ser la base científica que permitiera reconocer e intentar explicar los cambios de estilos del hermano Brasanelli. Esa Historia fue publicada en julio de 2010 por el Museo del Barro de Asunción (Paraguay) titulada: *Imágenes Guaraní Jesuíticas, Paraguay Argentina y Brasil*. En edición algo posterior (2011), fue publicada por el Instituto Payró de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires con el título: *Arte jesuítico guaraní y sus estilos*.

En el transcurso de las investigaciones de la escultura misionera, sobre todo en las tareas de documentación fotográfica para el CD que acompaña esos dos libros, surgieron algunas obras que permitieron retomar la empresa hasta entonces interrumpida de un libro dedicado

43 Quizás *La Inmaculada* de la Colección de Ramón Duarte Burró (Paraguay) "recuperada", que llamaríamos "la cieguecita", provenga de alguno de los dos últimos pueblos de las residencias del Hermano, faltarían más estudios para confirmarlo.

44 Es muy difícil emitir juicios de valor sobre las obras de sus ayudantes guaraníes pues desconocemos, tanto sus nombres, como las atribuciones de sus obras y esas mismas obras, en medio de numerosas imágenes destruidas, sin embargo la gran calidad de algunas de ellas está fuera de discusión.

exclusivamente a la vida y a la obra del hermano Brasanelli. Esas imágenes nuevas, claves para esta investigación y que yo desconocía hasta entonces, fueron: el *Ángel músico adolescente* del Museo del Barro de Asunción, el *Arcángel San Miguel* del Museo Parroquial de San Rafael de Itauguá, la *Virgen de la Candelaria* de Capiatá y la *Virgen del Rosario* de Paraguari, todas imágenes de Paraguay en las que se reconoce la mano de Brasanelli.

La nueva pieza de Brasanelli que figura desde el este año 2010 en la colección del Museo del Barro permite tender un puente virtual, estilístico sobre el río Paraná y reencontrarse con los ángeles con banderas de la portada de San Ignacio Miní, que por ser de piedra no se quemaron y son las únicas imágenes sobrevivientes de la última etapa de la labor de Brasanelli en la mesopotamia argentina. La etapa anterior de la obra de Brasanelli en dicha región la conocíamos solo en parte gracias al *Cristo Yacente* de la Catedral de Corrientes (Argentina) y al que ahora se agregaron los ya mencionados: *San Miguel* de Itauguá*, la Virgen del Rosario* de Paraguari, la *Virgen de la Candelaria* de Capiatá y *La Inmaculada* (*La cieguecita*) de Ramón Duarte Burró.

Esperamos que el tiempo nos depare más sorpresas y que podamos conocer otras obras del escultor misionero, actualmente perdidas o ignoradas. Sin embargo, a partir de estas últimas piezas descubiertas y claramente identificadas, fue posible retomar y volver a abordar, con razonables expectativas de un resultado feliz – a pesar de sus características especiales, quizás únicas – la segunda etapa de la escultura de las Misiones y una síntesis sobre la vida y obra del gran artista misionero que fue el hermano jesuita José Brasanelli.[45]

45 En el presente relato de los setenta años de vida de Brasanelli, se invita también al lector a participar del proceso del diálogo de culturas que llevó adelante el artista barroco en medio de la nación guaraní. Los ensayos de reconstrucción de esos diálogos de culturas se harán en base a las imágenes sobrevivientes y conocidas. Pero ante la pérdida de numerosas de ellas, para mantener la continuidad del relato, en algunas ocasiones es conveniente ampliar dichas fronteras. Una ocasión se dará en la reconstrucción de su niñez y adolescencia cuyo contenido se mantendrá en los límites de la lógica y de la información de otros casos parecidos y documentados. Las narraciones de los viajes se basarán en las de otros viajeros, en especial las del padre Antonio Sepp, que fue el compañero de Brasanelli en la travesía atlántica y describió todos los sucesos, casi día a día, como en un diario. Más discutible podrá parecer la creación de supuestos diálogos, a los que se ha recurrido en ocasiones consideradas necesarias e incluso imprescindibles, uno de los cuales se incluyó entre los capítulos de la obra. Los diálogos son como andamios, útiles para el constructor, los cuales una vez terminado un edificio se retiran ya como innecesarios y prescindibles. En nuestro caso, se guardó uno, de los varios creados originalmente pues puede ayudar al lector a comprender situaciones muy complejas y absolutamente indocumentadas, como si no hubieran existido, lo cual también niega y contradice la tan buscada verdad histórica, (quizás algún día se publiquen todos, depende de la recepción de este primero de la despedida final del párroco en Santa Ana.)

CAPÍTULO II

LA POSIBLE INFLUENCIA DEL DUOMO DE MILÁN CON SUS MÁS DE 2500 IMÁGENES EN EL DESPERTAR AL ARTE DEL NIÑO Y DEL JOVEN BRASANELLI.

8.- Nacimiento e infancia de José Brasanelli en la Italia de Bernini (1658)

Según informan los minuciosos aunque muy escuetos catálogos de la orden jesuítica, José Brasanelli nació el 1 de junio de 1658 e ingresó en la Compañía de Jesús a la edad de veintiun años, en la Navidad del año 1679 o, según fue anotado generalmente, en 1680.

Para un historiador de arte es difícil averiguar cuáles eran los astros y constelaciones que en la fecha del nacimiento de ese niño regían los destinos de los recién llegados a la vida. Y aunque fuese astrólogo, difícilmente podría predecir que esa criatura, devenida ya en hombre, pasaría la mayor parte de su vida en el hemisferio de la cruz del sur, en las selvas del Paraguay, construyendo grandes iglesias de paredes de piedras y columnas de troncos de madera, con bellísimos retablos y conmovedoras imágenes, para un pueblo llamado guaraní.

Lo que es más posible de asegurar es que el país, Italia, donde nació y transcurrió la infancia, adolescencia y juventud de ese niño, pasaba por un momento especial, de gran esplendor religioso, cultural y, sobre todo, artístico.

Parecía que Italia y la Iglesia Católica querían eternizar de algún modo el triunfo de su causa, de sus ideales y concepciones de vida. Para ello creaban perdurables monumentos artísticos. Las pinturas al fresco de las paredes, los monumentos escultóricos tallados en mármol, los palacios y las bellísimas iglesias, todo debía proclamar al mundo el triunfo de la civilización cristiana, católica.

Todos estos objetivos parecían haber sido logrados por los grandes artistas del Renacimiento que eran imitados en toda Europa: Leonardo da Vinci, Rafael di Sanzio y sobre todo Miguel Ángel Buonarrotti, que habían plasmado obras extraordinarias e insuperables.

El biógrafo e historiador del arte Georgio Vasari estaba absolutamente convencido de que la cumbre de todas las artes había sido lograda por Miguel Ángel. Sin embargo, he aquí que en el siglo siguiente surgió otra generación de artistas geniales que inventó otro arte y otro modo de proclamar ese triunfo de la cristiandad romana. Caravaggio, Borromini, y sobre todo el insuperable y siempre sorprendente Bernini, crearon nuevos monumentos que deslumbraron a Europa y al mundo entero.

Durante dos décadas, las últimas de la vida de Bernini (1598-1680) y las primeras de Brasanelli, (1658-1728) - fueron contemporáneos - ambos respiraron el mismo aire y vivieron los mismos acontecimientos. Uno agitó la antorcha de su genio deslumbrando con su concepción personal del estilo barroco a toda Europa. El otro llevaría algunas chispas de ese incendio a las selvas americanas, buscando instalarlas en medio de los guaraníes, un pueblo de buenos arquitectos, virtuosos músicos y sensibles artistas plásticos pero sobre todo místicos que brindaron úna interpretación del cristianismo nueva y en muchos casos incluso más profunda que la de los evangelizadores europeos.[46]

46 De allí surgió la definición de "*evangelizadores evangelizados*" utilizada por el P. Ruiz de Montoya.

Aunque no sepamos puntualmente por qué José Brasanelli fue escultor y por qué entró en la orden jesuítica podemos señalar que ninguna de ambas situaciones debe sorprendernos ya que hubo muchos artistas en su entorno y varios de ellos, quizás los que él más admiraba, como los hermanos Taurino, ingresaron a la nueva orden y trabajaron en las pujantes empresas de la Compañía de Jesús.

Es muy probable que el padre o un pariente cercano del joven Brasanelli fuera tallista, escultor, ya que al entrar en la Compañía, en 1680, es registrado como: *Joseph Bressanellus, legit et scribit, Sculptor.*[47]

En 1680 pasó un período de su noviciado en Génova. El dato reviste importancia ya que en la iglesia del Gesù de esa ciudad se encontraba una de las más importantes obras de escultura de madera de la época: los armarios de la sacristía de Giovan Paolo Taurino.[48] Se trata, más que de un mueble, de toda una arquitectura, revestida de columnas y robustos atlantes y constituye el legado más importante de ese artista, el más famoso de los tres hermanos Taurino, todos ellos escultores y coadjutores jesuitas. Conocer las obras de esa familia de artistas de la madera permite acceder a las primeras fuentes del oficio de la talla del futuro artista de las Misiones. En Génova fue también donde conoció una obra del escultor bávaro Georg Petel que lo impactó mucho, de lo cual es prueba su *Cristo Yacente* de la Catedral de Corrientes. Se trató de un crucifijo de marfil con una cuerda en el brazo derecho que Brasanelli repitió en el *Crucifijo* que talló en Loreto de Misiones y que hoy se encuentra en la Catedral de Corrientes transformado por los imagineros correntinos en un *Cristo Yacente*.[49]

Dos aventuras paralelas emprendía el joven Brasanelli al entrar al noviciado de la Compañía. Una era la espiritual en la que su maestro fue San Ignacio. La otra era la profesional en la que se formó en su oficio de escultor. En la primera su conversión inicial y su elección por la vida religiosa se fue ordenando en las estructuras mentales creadas por San Ignacio de Loyola. Ese caudillo espiritual había descubierto un camino hacia el Evangelio que respondía a la mentalidad y a las circunstancias culturales del hombre de esa época. Pero hacía falta valor y enterezas dignos de ese líder, y suficiente fervor religioso para prolongar el sí inicial en un diálogo con el llamado evangélico durante todos los días de la vida posterior. Por lo que sabemos de él, ese joven que solo quiso ser coadjutor, tenía esas condiciones en una medida excepcional.

Proporcionar las estructuras de ese diálogo interior era la meta del noviciado. Las lecturas, las meditaciones, las homilías y los coloquios individuales junto con las oraciones fueron formando al atleta según el método ignaciano de los *ejercicios*. Después de diez años de esa palestra llegó a estar en condiciones de afrontar al mundo en cualquiera de los puestos y situaciones a los que la Compañía decidiera enviarlo.

Él solicitó el destino más difícil y arriesgado: las Misiones. Para pretender ese destino, como Hermano coadjutor que era, poseía una envidiable y muy valiosa formación de artista, pintor y escultor, además de ser experto en arquitectura y enfermería. Según Aurelio Porto era también hábil estratega militar.[50]

Para comprender su estilo posterior y poder reconocer sus nunca firmadas imágenes, mezcladas con las demás misioneras, es muy importante reconstruir sus pasos de niño y joven por Milán, observar ante qué obras pudo haberse detenido para admirar su arte e impregnarse de sus mensajes. Además sería muy importante identificar de entre la multitud de personas con

47 ARSI. Prov. Med. 57 Cat. trien., f. 47, n. 331.

48 ARSI. In Domo Prob. Genuensi, Nov. Coad. (Med. 3 Cat. brev. 1680, f 78. La estadía en Génova fue aunque breve, muy importante, pues el catálogo de 1681 notifica de su regreso a Milán; In Domo Profess. Mediol Sculpt. (Med. 3. f. 90v)

49 Ver Cap.VIII, ap. 52, notas al pie N 124 y 127 referidas a Georg Petel y su crucufijo de marfil. Ver CD. P. 144.

50 "Em 1704 houve novamente incursões de guenoas, saindo para combatê-los uma tropa de índios e espanhóis, tendo aqueles por comandante o Irmão José Brazanelli", PORTO, A.: *História das Missões Orientais do Uruguai*, 1954, p. 45.

quienes entablaría relación, a aquellas que pudieron haber sido los guías en su espiritualidad y maestros de su oficio y arte de escultor.

En síntesis, este trabajo sobre Brasanelli parte de la historia y de sus documentos sobre cuyas bases se construye el relato que parecería casi una novela. Pero esa novela se distingue de la ficción por su contenido de ideas y sentimientos expresados en el arte de las imágenes, lo que le otorga autonomía y realidad ontológica en el mundo de los demás sucesos históricos. Como solo raramente se encuentra la percepción y conciencia de esta situación, el arte es considerado como un agregado, anécdota o ilustración de la historia, cuando en realidad es lo principal de ella, su verdadera expresión. Podemos preguntarnos ¿qué sería la prehistoria sin las pinturas rupestres, o la Grecia clásica sin las esculturas y los frisos del Partenón de Fidias, o la Edad Media sin Chartres y Amiens, o el Renacimiento sin los Van Eyck, Masaccio, Donatello, Boticelli, Rafael, Leonardo o Miguel Ángel, o el Barroco sin Bernini, Caravaggio y Rembrandt y el siglo XIX sin Monet, Renoir y Van Gogh y la modernidad sin Dalí, Picasso, Gaudí o Le Corbusier, o Mis van der Roes?

De un modo parecido podemos preguntarnos ¿qué sería de la Histora de las misiones sin las imágenes de los museos de los "*santo apohára*" guaraníes, o sin *La Anunciación* de Santa Rosa del hermano Brasanelli, o sin los Frisos del templo de la Santísima Trinidad del Paraná, o sin las ruinas del pueblo da San Ignacio Miní, o sin los notables templos Chiquitanos restaurados por Hans Roth?

9.- La formación artística en su Lombardía natal. La influencia del Duomo de Milán con sus 2500 imágenes en diversos lenguajes y estilos: gótico, renacimiento, manierismo y barroco.

No podemos subestimar, como ya fue señalado, la enorme influencia que tuvo el *Duomo* de Milán como centro artístico sobre los escultores de la época. Sin duda también debió ejercer su mágica atracción sobre el niño José Brasanelli. Con enorme curiosidad y fascinación debió de recorrer los alrededores de esa gran mole de piedra tallada, coronada de agujas e innumerables estatuas. En sus itinerarios probablemente se detendría durante horas, fascinado con el descubrimiento de alguna imagen que todavía no había observado bien hasta entonces. ¡Se trata, según algunos cálculos, de 2245 imágenes en las terrazas y tejados y de 3550 en su totalidad! (**Fig. 1**)

A partir de los atributos, ropajes, movimientos y gestualidad de esas esculturas el niño podía reconstruir en su imaginación la vida de los santos más conocidos. Las estatuas góticas se alternaban con las renacentistas y las tardogóticas, las que se confundían con naturalidad con las manieristas y las nuevas barrocas. Todas pujaban por captar la atención de José que seguramente no cabía en si por la felicidad de poder acceder a tan extraordinario alimento para su imaginación.

Aunque seguramente buen alumno para la lectura, escritura y cálculos, podemos creer que la mayor atracción la sentíría por dibujar figuras de hombres y diversos animales. Debemos imaginar como fueron admirados desde niño sus dibujos por sus compañeros y elogiados por sus padres y maestros. Evidentemente su vocación se encaminaba hacia la recreación de formas en cualquiera de las diferentes artes plásticas: dibujo, pintura o escultura. Con el tiempo debía decidirse por alguna de ellas. Nadie podría imaginar que le tocaría ejercerlas todas, incluso la arquitectura para levantar grandes iglesias donde se exhibirían sus obras, retablos al modo español, poblados de pinturas e imágenes llenas de vitalidad, en algo parecidas a las de su admirado *Duomo*.

Lo que habría captado la retina de ese niño y después adolescente, cuando ya podía recorrer solo las terrazas de la Catedral y observar a los escultores en su tarea diaria, debió ser determinante para el resto de su existencia. Aunque muchos años más tarde trabajara para pueblos muy diferentes, que tenían otros gustos y lenguajes, que preferían estatuas rígidas y frontales como los troncos sagrados de sus selvas, siempre un temblor vital, manifiesto en los rizos agitados de una cabellera o en los bordes caprichosos de un manto, recordaría esas esculturas rebosantes de vida, contempladas en su niñez en su admirada Catedral de Milán. Aunque nadie en su tiempo, ni en la posteridad supo ver dicha relación, resulta impensable que todo ello no constituyera fuertes impresiones durante su infancia y que un sensible análisis estilístico podría reconocer. Si una cuerda en el antebrazo de un Cristo de marfil, visto en su breve estadía en Génova[51] , volvió a aperecer más de veinte años más tarde en un Crucifijo suyo en Loreto, (Misiones), y fue "cabeza de serie" de numerosos Crucifijos tallados por escultores guaranies y dispersados por las Misiones de Argentina, Paraguay y Brasil, podemos suponer cuántos aspectos – aunque hoy ignorados -fueron recogidos en la retina y la memoria de Brasanelli en aquel Duomo de Milán, cruzaron el Atlántico en un galeón de la época y hoy forman parte del poco investigado y muy poco conocido patrimonio jesuítico del cual se enorgullecen y disputan varios paises de Sudamérica.

Pero ese niño y joven no solamente sería sensible a la belleza y elegancia de esas imágenes de santos sino que se sentiría profundamente atraído por el sentido misterioso que emanaba de ellas. Sus atributos y gestos proclamaban la entrega de sus vidas a una causa superior. Mientras los demás se preocupaban por reunir dinero y la estima de sus semejantes, en cambio esos santos elevaban sus ojos hacia otras miras, más altas, cuyo total significado ese niño aún no entendía claramente, pero ya lograba percibir su inefable atracción y su llamado misterioso y persistente. A diferencia de lo sucedido al que sería su maestro, San Ignacio, quien a partir de la lectura de las vidas de los santos sintió el irresistible deseo de imitarlos, el joven Brasanelli vivió desde niño entre esos santos esculpidos y no concebía otro sentido de existencia que el que ellos proclamaban. Su mayor preocupación residía en poder interpretar sus mensajes y retransmitirlos por medio de su propio arte a los pueblos lejanos, como lo hizo San Francisco Javier con su oratoria y su inspirada palabra.

Mientras los predecesores de Brasanelli, los artistas de los siglos XV y XVI, intentaban por todos los medios esculpir y pintar imágenes que parecieran reales y convincentes en su presencia material de volúmenes ubicados en un espacio tridimensional, en el siglo XVII de Brasanelli, el desafío consistía en representarlas en movimiento y acción, exteriorizando sus sentimientos y profundas emociones.

No se trataba, por lo tanto, de producir imágenes hermosas y realistas sino más bien de dotarlas de una vida cuyo ímpetu y sentido arrastrarían también al espectador. Ese era el ideal del nuevo estilo barroco como se fue definiendo a partir de las obras de Caravaggio y Rembrandt en la pintura, Bernini en la escultura y también en la arquitectura con Borromini. Las estatuas esculpidas más recientemente en la Catedral de Milán reflejaban también ese nuevo modo, adoptando posiciones cada vez más atrevidas e inquietas. Ese cambio de gusto no se percibía solamente en las imágenes de mármol de la iglesia sino también en las tallas de las sillerías del coro, de los confesionarios y de otros muebles de madera. Dichas novedades se iban difundiendo también en otras iglesias de toda Italia, sobre todo en las de la nueva orden jesuítica como el Gesú de Roma, el Gesú de Génova, el Gesú de Palermo, Sicilia, o también Santa Fedele de Milán, seguramente muy visitada por la familia de Brasanelli.

51 Ver Cap. VIII, Ap. 52, nota al pie 120.

A la hora de encauzar las inclinaciones artísticas del talentoso adolescente su padre pensó que tendría un promisorio futuro como tallista de la madera. Con ese oficio podría ganarse la vida haciendo de todo, desde humildes sillas, mesas y camas, hasta muebles tallados con ornamentos y guirnaldas para encargos mejor pagados, si los hubiere. Además si el inteligente y habilidoso muchacho se destacara en su oficio tendría muchas oportunidades para sobresalir en ese arte.

Como muchos otros jóvenes en su época, fue encomendado por su padre a un maestro que pudo ser un pariente, quizás su hermano o tío del muchacho, que poseía un modesto taller de carpintería, encomendándoselo para iniciar el aprendizaje del oficio de las labores de la madera.

No se trataba únicamente de ejecutar grandes y bellas obras. Había que aprender a afilar las herramientas, formones, gubias, sierras y hachuelas, operaciones nada fáciles que requerían mucha atención y no poca experiencia. Era necesario conocer todo tipo de maderas, sus variadas vetas y nudos. Había que saber aserrar los troncos para extraer de ellos vigas y tablones, ensamblar los diferentes bloques por medio de tarugos y diversas colas. Había que aprender a lijar y pulir la madera, a veces lustrarla con diversas lacas, en otras ocasiones cubrirla con estuco, *bol de Armenia* y hojas de oro y aprender el no fácil oficio de pegar la volátil hoja y hacerla brillar con bruñidores de ágata. También las estatuas se pintaban con frecuencia, operación en la que fue diestro Brasanelli según lo atestiguó el catálogo de su entrada a la orden ya como *sculptor* y otro catálogo que hace referencia a sus conocimientos en policromía de imágenes con la denominación de "*pigmentariae peritus*".[52]

10.- Los maestros de Brasanelli: los "intagliatori in legno" jesuitas lombardos.

En la Roma de Miguel Ángel y de Bernini se esculpía, como en la antigüedad, preferentemente el mármol. No así en el norte de Italia, en la Lombardía, emparentada a través de Suiza y del Tirol con los tallistas góticos de la madera alemanes. El estilo gótico había tenido un gran desarrollo en la escultura lignaria de los retablos, púlpitos, confesionarios y toda clase de mobiliario, en especial los *armadi* de las sacristías. Con el estilo barroco la escultura de madera cobró un nuevo auge y desarrollo cuyo impulso y difusión estuvieron a cargo de la pujante orden jesuítica en todas sus casas, colegios e iglesias en Italia, desde Milán y Génova al sur de los Alpes, hasta Palermo en Sicilia.

Fue así que desde la temprana juventud quedó marcado el destino de Brasanelli. Ser originario de la Lombardía, formado en su cultura y arte de la madera lo hizo el candidato ideal para ser enviado como arquitecto y escultor a las Misiones de la Paraquaria: un país de bosques y selvas donde todo se hacía de madera. Incluso sus edificios estribaban sobre grandes troncos hundidos en el suelo, encima de los cuales se colocaban las vigas y el maderamen del techo y las tejas mientras los cimientos se dejaban para el final, según la técnica tradicional guaraní de *og jekutu*, o casa clavada. Pero como lombardo que era, fue también diestro en la talla de la piedra. Fue Brasanelli el que introdujo en la arquitectura misionera la talla de la piedra itaky que abundaba en las misiones, dándole forma regular de sillar con lo que consiguió cierta adherencia de esos elementos entre sí como para levantar paredes y artísticas fachadas, a las que las columnas de urunday interiores otorgaban la solidez que la ausencia de mortero de cal no le permitía alcanzar. Fue otro arquitecto lombardo, Juan Bautista Prímoli, el que aprovechó esas experiencias para sus edificios de San Miguel en Brasil y Trinidad en Paraguay. Gracias a dichas innovaciones de Brasanelli perduraron varios restos de templos y casas de indios, pues esas piedras resistieron las voraces llamas de los incendios que en pocas horas devoraron sus estructuras arquitectónicas

52 ARSI, Jap-Sin 134-Sina-Catal. Brev. et Trien. 1621-1755 (circa 1690, f. 373).

lignarias y además todo lo que contenían: muebles, retablos y artísticas imágenes que presidían sus altares. Algunas imágenes fueron salvadas por los guaraníes que huían de esos incendios, y otras por los mismos soldados cuyo sentido común se resistía a ejecutar órdenes de destrucción tan absurdas, y trasladaron algunas de ellas a la orilla opuesta del río Paraná, en el caso de las tropas paraguayas, y del río Uruguay, en el de las tropas brasileñas. A partir de esas pocas imágenes salvadas, se ha tratado de recuperar la notable evolución de una historia de arte que parecía ya perdida para la posteridad.

Con la metodología sensible del análisis estilístico y la búsqueda de documentos históricos guardados en los archivos se ha logrado reconstruir los itinerarios geográficos y culturales de un artista viajero que ha sembrado su arte por la vasta región de las Misiones de Guaraníes. De ese modo se ha podido identificar por lo menos diez de sus residencias en las que han quedado algunas huellas suyas, ya sea obra de sus manos, o de los colaboradores guaraníes formados en su taller. En ausencia de esas obras, como en el caso de Itapúa, se han buscado referencias documentales guardadas en alguno de los varios archivos especializados en el tema de las Misiones de la Compañía de Jesús. En el caso de Itapúa, de la que no tenemos imágenes, un testigo ocasional de las obras del nuevo templo, el padre Astudillo que no era ni historiador ni crítico de arte, nos dejó una breve pero excelente descripción de la pericia y el liderazgo de Brasanelli en todas las obras, arquitecturas, pinturas y esculturas referentes tanto a la construcción como al equipamiento de ese templo. [53]

Partiendo de la lectura de esta investigación el lector podrá acceder al conocimiento de dichos destinos y de las obras sobrevivientes en los mismos. También es posible que guiados por el mapa que se ofrece en el inicio de la segunda parte, el lector pueda recorrer en la realidad, o en su imaginación dichos itinerarios. Se comprende que lo ideal sería combinar ambas posibilidades, la lectura de estas páginas y el recorrido físico y geográfico de las residencias en ellas señaladas.

En ese itinerario es posible comprender y admirar cómo Brasanelli se constituyó prácticamente en el heredero de la tradición de los *intagliatori in legno* jesuitas lombardos y trajo a las Misiones esa rica herencia, que lograría en sus propias obras y en las de sus ayudantes y alumnos un imprevisto desarrollo y florecimiento el cual merece un análisis específico e independiente dentro del contexto del arte colonial sudamericano.

El aporte internacional que excede los límites de la cultura peninsular ibérica podría ser, en parte, responsable de que la Corona española lo considerara extraño y que dictara leyes y disposiciones para impedir el flujo de los misioneros extranjeros, las que no siempre lograban estricto cumplimiento por parte de una congregación internacional como lo era la Compañía de Jesús. Las autoridades españolas tuvieron que reconocer, en su fuero íntimo, que en las Misiones Jesuíticas sus colonias avanzaban asimétricamente con la Metrópoli y que, tarde o temprano, esta última quedaría rezagada y perdería el control sobre las primeras. La verdadera solución, la de aprovechar a la Compañía para un *aggiornamento* cultural, científico y político de España perdió terreno ante la solución aparente y más cómoda: la supresión de la Compañía en las colonias y también en la Metrópoli. Pero esas razones, y otras semejantes era mejor guardarlas "en el pecho real" por el momento, ya que muy pronto serían visibles las consecuencias nefastas de tal decisión, tanto para España como para Portugal e incluso para Francia. Las doctrinas de los filósofos jesuitas como Francisco Suárez sobre el derecho divino de los reyes eran un puente a la democracia que habría permitido cruzar un abismo sin conflictos

53 "*Empezóse la iglesia; se ha hecho la mayor parte de los cimientos, levantándose los pilares del presbiterio y labrándose mucha madera, todo bajo la dirección del Hno. Brasanelli que tiene la obra a su cargo y a un tiempo ejercita todas sus habilidades dirigiendo a los estatuarios y a los pintores*"[...] RIBERA, Luis, Adolfo, 1980. "La pintura en las misiones jesuíticas de guaraníes". Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani" Nº 26, pp. 516. Buenos Aires

bélicos y derramamientos de sangre que en los países católicos esos cruces ocasionaron. Era más expeditivo culpar a los jesuitas de todos los problemas y entregar el poder a los enemigos de la Compañía, y a la larga de la Iglesia misma. El absurdo *Tratado de Permuta* entre España y Portugal y la rebelión de los tapes que dicho tratado ocasionó, pusieron en crisis terminal la doctrina del *derecho divino de los reyes* no solo entre los guaraníes sino en el mundo entero. Pero Brasanelli, como después Dostoievski, pusieron su esperanza en la "belleza" que traería las soluciones que la humanidad necesitaba ya que ni las guerras ni las violentas revoluciones eran capaces de aportarlas. Pero por ese entonces la culpa de todas las dificultades era de los jesuitas, lo cual tenía aparentemente fácil e inmediata solución y para ello estaba ya preparado en el gobierno de Buenos Aires el personaje indicado: el inescrupuloso y antijesuíta fanático: Francisco de Paula Bucarelli.[54]

Además de ejecutar la prisión y el envío de los Padres a Europa con una brutalidad innecesaria, antes de regresar a España para responder a acusaciones de desvíos - en su provecho personal - de fondos provenientes de la venta de temporalidades, Bucarelli dejó instalado en el poder a un grupo antijesuítico que llevaría adelante la empresa por él comenzada de desmantelamiento de las obras de la Compañía. El caso extremo lo constituyó la orden de derribar el pórtico del templo de Trinidad.[55]

En estas circunstancias históricas tan difíciles se comprende cada resto de ese naufragio debe ser cuidadosamente analizado ya que puede aportar valiosos datos para la reconstrucción de un pasado que parecía perdido. La obra de Brasanelli adquiere una gran trascendencia no solamente por ella misma, sino también por las corrientes culturales europeas y americanas que ella representa y que permiten conocerlas como partícipes de la gestación del Nuevo Mundo americano.

11.- Rizzardo Taurino y sus hijos Gian Giacomo, Gian Paolo y Giovanni

Los hermanos Taurino, jesuitas, antecesores de Daniele Ferrari en el arte de esculpir la madera, se habían formado en el taller de su padre Rizzardo Taurino que fue uno de los *intagliatori in legno* más importantes del norte de Italia de esa época (siglo XVI). La esposa de éste era hermana de Battista Vicentino, también conocido tallista de la época, cuyo taller recibía importantes encargos, los que ejecutaban asociados ambos cuñados en Padua, desde 1556 quizás hasta 1568. De Padua y de los relieves del famoso altar de Donatello en la Basílica de San Antonio de dicha ciudad, que trajo el Renacimiento al norte de Italia, proviene lo más característico y definido del arte de Rizzardo Taurino, más que de los maestros del gótico tardío, de los cuales pudo incorporar algunas influencias en su aprendizaje debido a su origen nórdico-alemán.

Que se trataba de un artista de notable talento lo confirma el juicio de G. P. Lomazzo el cual juzgó a Rizzardo entre cuantos *"sculpirono in relievo e massime in legno* [...] *il piú raro che sia oggi al mondo*".[56]

De que en la fuente renacentista del altar y los relieves de Donatello en Padua abrevaron su arte Rizzardo Taurino - y por su intermediación sus tres hijos - son prueba los relieves de las puertas de San Vitale de Roma (**Fig. 2**), iglesia refaccionada por los jesuitas a partir de 1595, fecha en que Clemente VIII les asignara esa antigua basílica.

Desde 1582 hasta 1591 Rizzardo recibió pagos por la obra de la sillería del coro de la catedral de Milán. En esta sillería trabajaron también sus hijos, especialmente el mayor Gian Giácomo, nacido en 1568. Estando ya en la Compañía de Jesús recibió aun pagos de la catedral de Milán

54 En España debió responder por acusaciones de esos desvíos de fondos y arbitrariedades con personas acusadas de fidelidad a los jesuitas.
55 Carta del Archivo de Asunción (ANA) de Ángel Lascano mandando derribar el pórtico del templo de Trinidad. Tema que será analizado en mayor profundidad en la tercera parte en uno de los últimos capítulos del libro.
56 PIRRI, "Intagliatori gesuiti italiani dei secoli XVI e XVII", 1952, pp. 3-59.

por unas tallas de la historia de San Ambrosio. Su hermano Giovanni fue el que dejó mayor número de obras en la Lombardía; también recibió comisiones de la fábrica de la Catedral a partir de 1598. A pesar de estas obras Giovanni ya en 1596 tallaba los confesionarios para los jesuitas de *Santa Fedele* en Milán, donde ochenta años después Brasanelli haría su noviciado.

Aunque el mayor, Gian Giacomo, se retiró más tarde de la Orden, sus hermanos Giovanni y Gian Paolo permanecieron como coadjutores jesuitas. Podemos estar seguros, entonces, de que los mejores tallistas de la madera de Italia en el siglo XVII, no sólo trabajaban para la Compañía, sino que además la mayoría eran jesuitas. Brasanelli creció mirando las obras de toda esa escuela fundada por los Taurino.

Cumplidos los dos años de su noviciado y después de la muerte de su maestro, Daniele Ferrari, Brasanelli fue destinado a Génova para continuar sus estudios y formación y probablemente para perfeccionarse como escultor en el estudio de la obra más importante de la escultura en madera de su época, los *armadi* del Gesù de esa ciudad. Su autor fue el coadjutor jesuita Gian Paolo Taurino quién los talló en 1616, para trabajar después en las casas de los jesuitas de Sicilia y morir en Roma rodeado de fama y admiración.

Probablemente entonces Gian Paolo representó el ideal artístico que el joven novicio aspiraba alcanzar, no solamente en la calidad de su arte sino también en el destino de su vida personal. O quizás ya entonces, o algo más tarde fue que Brasanelli concibió la firme decisión de no trabajar para las confortables casas e iglesias de la Compañía en Italia y morir coronado de laureles por la sociedad de entonces, sino ser un artista misionero que esculpiría imágenes que ayudarían a convertir a los "infieles" de lejanos continentes. De ese modo renunciaba a su posible futura fama, ya que moriría en alguna isla olvidada del mundo, como San Francisco Javier, o quizás a manos de los "infieles", como Roque González de Santa Cruz en el Paraguay cambiando, como tantos otros misioneros de la misma Compañía, la corona de laureles por la palma del martirio.

Primeramente se alistó entre los candidatos a las misiones más importantes de entonces que eran las de China. En la lista fue anotado como "*sculpturae, reique: pigmentariae peritus*".[57] Aunque ese destino se permutó por el de la Provincia del Paraguay, su experiencia en la talla policromada le resultó igualmente valiosa.

El color era muy valorado en la imaginería religiosa, como lo expresara el Cardenal Borromeo: "*i colori son quasi parole che, percepite cogli occhi, penetrano nell' animo non meno delle voci precepite dalle orecchie*".[58]

12.- El anciano maestro Daniele Ferrari.

Probablemente el joven Brasanelli, una vez ya carpintero y entallador, logró ser admitido para perfeccionarse en el taller del escultor coadjutor Daniele Ferrari que en esa época, a pesar de su avanzada edad, seguía tallando imágenes para los jesuitas de Milán. A través de ese maestro, autor de los *armadi* o armarios de la sacristía de *Santa Fedele* y del hermoso púlpito del mismo templo y del impresionante retablo de la desaparecida iglesia de los jesuitas en el edificio que después de la supresión de la Compañía en 1773, se transformaría en la famosa Pinacoteca Brera de Milán, el joven tallista fue conociendo la tradición de los escultores de la madera - jesuitas - de su Lombardía. No solamente pudo admirar las estatuas de San Ignacio y de otros santos jesuitas ubicadas en profundos y artísticos nichos, coronados con grandes conchas o veneras en los *armadi*, sino que también pudo imitar los robustos tenantes que sostenían columnas y

57 ARSI, Jap-Sin 134-Sina-Catal. Brev. et Trien. 1621-1755 (circa 1690, f. 373).
58 GRASSI, PEPE, *Dizionario Della Critica D'Arte*, 1978, p. 111.

cornisas y las complejas arquitecturas clásicas de dichos muebles. Pero no admiró solamente las obras de su maestro sino que además conoció las de quienes fueron maestros y antecesores suyos, los *intagliatori in legno* también jesuitas de la familia Taurino.

Para conocer el estilo del viejo maestro tenemos los armarios de la sacristía de *Santa Fedele* de Milán y el púlpito de la misma iglesia atribuido también a su autoría.[59] (**Fig.3**)

Sin duda habría sido muy valioso conocer otras obras de Ferrari perdidas como el altar mayor de la iglesia del Colegio de Brera, hoy demolida, del cual escribe Carlo Torre: "*Il maggior altare novellamente è stato ordinato di nobile santuario d`intagliato legno colorito e dorato, il suo maestro si fu Daniele Ferrari* [...]".[60] Durante los últimos dos años de su vida el maestro Ferrari tuvo el consuelo de ver, no solamente los progresos en el arte de la talla de su discípulo, sino también su más plena identificación con los mismos ideales por él abrazados: de trabajar *ad maiorem Dei gloriam* en la Compañía de Jesús.

En ese taller el joven Brasanelli pudo perfeccionar su oficio y además ilustrarse en la contemplación y estudio de las tallas de los maestros con cuyas obras convivía, como eran las mencionadas de Ferrari en Milán y sobre todo las de Rizzardo Taurino en el Duomo y las de sus hijos en los confesionarios de *Santa Fedele* de la misma ciudad, y en los *armadi* del *Gesù* de Génova.

No sabemos si Brasanelli realizó algún viaje al sur, a Florencia y Roma. Lo que sí está documentado es su presencia en Génova, en Milán y en 1688 en Chieri, cerca de Turín, donde Guarino Guarini construía la capilla del Santo Sudario.[61]

De todos los artistas nombrados el único con el que pudo tener un contacto directo fue con Daniele Ferrari que estaba en la casa de los jesuitas en la misma época que el novicio Brasanelli. Dicho maestro es reconocido por sus obras como un excelente tallista, no sólo dueño de un notable oficio sino también de un hábil diseño, aunque estilísticamente dependiente de sus predecesores, los escultores de la familia Taurino. Puede descubrirse esa dependencia, sobre todo, en los atlantes de los armarios de la Sacristía de *Santa Fedele* de Milán. Ellos imitan en sus composiciones a los de Gian Paolo Taurino del *Gesú* de Génova. Esos robustos atlantes, con paño de artificiosos pliegues manieristas-barrocos que desnudan las fuertes musculaturas de figuras más achaparradas que esbeltas y que sostienen complicados capiteles, no parecen, a primera vista, haber influido en la obra americana de Brasanelli.

Sin embargo, entre las muchas imágenes talladas en el estilo barroco lombardo logró sobrevivir una que, como el único eslabón de una serie perdida, testimonia su nexo artístico con la escuela de los jesuitas tallistas de la madera con quienes conviviera durante su noviciado en Italia. Con rasgos menos atléticos que los atlantes de las sacristías de los jesuitas de Milán y Génova, pero con parecidas proporciones y artificioso desnudo de hombros, se guarda un extraño ángel en el Museo Julio Castilhos de Porto Alegre, que puede considerarse una de las primeras obras de Brasanelli en América. Ese ángel, espiritualmente cercano a las imágenes esculpidas por Ferrari y por los Taurino, acentúa su manierismo en el artificioso énfasis de su dinamismo barroco. Dicha figura, totalmente extraña al medio americano, debió constituir, sin duda, una prueba y un fracaso desde el punto de vista de la recepción del público guaraní.

13.- El poder de los ideales: el noviciado en Milán y Génova (1680-1690?)

Una vocación religiosa tiene siempre algo de misterio y más aún en el caso del joven José Brasanelli del cual no conocemos ningún escrito que dejara traslucir las búsquedas posteriores.

59 PIRRI, Pietro:"Intagliatori gesuiti italiani dei secoli XVI e XVII", 1952, Roma, ARSI. p. 59.
60 TORRE, Carlo: *Il ritrato de Milano*, 1674, p. 285.
61 ARSI, Med. 3, f. 254, 1688-exeunte, in domo provat. Chierensi.

Ella pudo haber surgido en su infancia o en la adolescencia, o también pudo deberse a un deslumbramiento y conmoción repentinos como atestiguan numerosos casos conocidos, desde San Pablo hasta San Francisco de Asís o el posterior ejemplo de San Ignacio de Loyola.

En el primero de los casos pudo haber surgido, como fue descrito en el capítulo precedente, en la contemplación y ejemplo de las imágenes de los santos que lo rodeaban y que el interés de su oficio acrecentaba. También pudo deberse al ejemplo de personas con mucha influencia en el joven que se abría a la vida. Pudo también despertarse orientada hacia las misiones como resultado de la lectura de las cartas de San Francisco Javier, que se publicaron a partir de 1545 y que constituyeron un éxito de librería[62]. Los jesuitas europeos ansiaron seguir las huellas de aquel intrépido misionero y se convirtieron en 'indípetas' que importunaban a sus superiores con pedidos de destino a las Indias. En vista de tantas vocaciones misioneras el P. Martín de Santa Cruz de Coimbra escribió: 'Poca dificultad habría de transplantar a las Indias este Colegio'[63].

También los legos podían satisfacer, no solamente su interés religioso sino todo tipo de curiosidad con la lectura de estas cartas. San Ignacio mismo lo hace constar en uno de sus escritos:

> "*Además, muchos que en esta ciudad leen con mucha edificación las letras de Indias suelen desear y lo piden diversas veces se escribiese algo de la cosmografía de las regiones donde andan los nuestros, cómo sería, cuán luengos son los días de verano y de invierno, cuándo empieza el verano, si las sombras son siniestras o a la mano diestra. Finalmente, si otras cosas hay que parezcan extraordinarias, se dé aviso, como de animales y plantas no conocidas o no en tal grandeza… Y esta salsa, para el gusto de alguna curiosidad no mala que suele haber en los hombres, puede venir en las mismas letras o aparte.*"[64]

Pero también pudo ser el caso de un proceso repentino, como los ejemplos mencionados anteriormente, de los que abundan en el pasado y en el presente. Estos procesos se desencadenan misteriosamente y de un modo personal y aún muy poco investigado. Es muy conocido el caso del Dr. Albert Schweitzer, Premio Nobel de la Paz 1952 - que por ser más reciente está mejor documentado - lo que permite ahondar la investigación del proceso complejo de una vocación religiosa:

"Las palabras del Evangelio se apoderaron de mi y me fue ya imposible resistirme a ellas" fue el secreto de su conversión. A consecuencia de esta fuertísima experiencia, el famoso músico abandonó su puesto y cátedra de organista, entre los más cotizados de Europa, estudió medicina para ir a ejercerla entre los pobladores de uno de los rincones más abandonados del mundo, en Lambarené, (Gabón, África).

Pero a diferencia de Schweitzer el joven escultor encontró en la Compañía de Jesús el medio para unir el llamado de su ideal religioso con el ideal artístico y fue así que se preparó a contribuir a afianzar el "Reino de Dios" creando obras de arte, iglesias equipadas con estatuas y cuadros, para los indígenas de las selvas de América del Sur.

Hasta ahora no hemos podido conocer ningún escrito de José Brasanelli pero contamos con las cartas del padre Antonio Sepp, su compañero de viaje y solo pocos años mayor quién dejó

62 SIERRA, *Los jesuitas germánicos en Hispanoamérica*, 1944, p. 61. Citado por Werner Hoffmann en: SEPP, *Relación de viaje a las misiones* jesuíticas, 1971, Introducción, p. 16

63 SIERRA, *Los jesuitas germánicos en Hispanoamérica*, 1944, p. 66. Citado por Werner Hoffmann en: SEPP, *Relación de viaje a las misiones jesuíticas*, 1971, Introducción, p. 16.

64 SIERRA, *Los jesuitas germánicos en Hispanoamérica*, 1944, pp. 62-63. Citado por Werner Hoffmann en SEPP, *Relación de viaje a las misiones jesuíticas*, 1971, Buenos Aires, EUDEBA, Introducción, p. 16.

numerosas descripciones de sus aventuras e impresiones del Nuevo Mundo, las que seguramente fueron compartidas por todo el grupo de jesuitas misioneros:

> *"Ya en el viaje a América ha puesto la mirada con ansia en la isla de Las Palmas, donde murieron los cuarenta mártires del Brasil. 'El consuelo que sentí entonces', dice, 'sólo lo pueden experimentar aquellos reverendos Padres y carísimos Hermanos a quienes llamamos indípetas (candidatos para las Indias). Eia, frates, animemos nos, et non degeneremos a praecelis cogitationibus maiorum nostrorum; adhuc Palmae virent sanguine nostro irrigandae, ne arescant' (Oh hermanos, animémonos y no nos desviemos de las sublimes ideas de nuestros antecesores; aún verdean las palmas que deberíamos irrigar con nuestra sangre, para que no se sequen).*
>
> Y cuando llega a Buenos Aires,[a diferencia de los conquistadores y demás viajeros] se arrodilla y besa 'con gran devoción' *"la tierra a la que había llegado desde Europa para impregnarla con mi sudor y mi sangre, sobre la que quiero obrar y luchar y en la que, por misericordia divina, espero hallar la bienaventuranza de mi alma."*[65]

Evidentemente estas *sublimes ideas* tenían un poder irresistible, muy superior a los intereses y liderazgos políticos, sociales, económicos o de cualquier otra índole. Una mirada desapasionada sobre el tema es prácticamente imposible en la actualidad. A pesar de tantas divergencias de posiciones y elecciones de modos y metas de vida es indispensable hallar un mínimo común denominador para mantener la convivencia, aunque sea intelectual, y poder construir un mirador desde el cual atisbar el pasado. Un mirador aceptado por todos que permita comprender las razones de las elecciones de vida de un artista como José Brasanelli, para abandonar su patria, Milán, e ir a ejercer su arte, sin ninguna remuneración económica ni de prestigio social, a las selvas del Paraguay. Aunque en la actualidad sea difícil comprender dichas razones, por lo menos debemos aceptarlas como los monumentos de la Acrópolis de Atenas o las pirámides egipcias, u otros monumentos antiguos que no se entienden totalmente pero se respetan en su misterio sin pretender reducirlos a nuestros criterios e ideologías.

65 SEPP, *Relación de viaje a las misiones jesuíticas*, 1971, p. 108.

CAPÍTULO III

EL VIAJE A ESPAÑA Y AL NUEVO MUNDO

14.- El conocimiento y admiración de los retablos de Simón de Pineda.

La larga espera de un año y tres meses en Sevilla para embarcar a América (que conocemos por el libro de viajes de Sepp) resultó providencial para nuestro artista ya que fue la etapa que intermedió entre Italia y América. Esa etapa puede contener algunas de las claves del estilo de los retablos y la iglesia de la Compañía de Córdoba y de los demás retablos misioneros del siglo XVIII.

La mayoría de los modelos de retablos para América provenían de los sevillanos de Simón de Pineda, confeccionados algo más de dos décadas antes de la llegada de Brasanelli a España en 1690. (**Fig. 4**). Siguiendo sus huellas, es posible también hoy, con la ayuda de los textos de los profesores sevillanos especialistas en retablos, visitar todas las iglesias de Sevilla equipadas con los altares de aquel famoso escultor y apreciar su posible influencia sobre los retablos cordobeses. El primer ejemplo y más famoso retablo de Simón de Pineda es el del Hospital de la Caridad. Las grandes proporciones del único orden monumental, así como las gigantescas y complejas columnas salomónicas no tienen mayor relación con las columnas cordobesas, aunque pudieron haber influido en el gran retablo central de la iglesia de San Borja, hoy desaparecido. ¡Pero el retablo de Santa Ana parece trasladar al espectador a la capilla doméstica de los jesuitas en Córdoba!

Sin embargo no se encuentra en Sevilla nada parecido al gran retablo de tres cuerpos de la nave central de la iglesia de la Compañía. Los expertos sevillanos consultados lo hallaron muy pesado y arcaico, a pesar de que sus columnas salomónicas berninianas exigen fecharlo después de las columnas de Pineda, por lo tanto a fines del siglo XVII, fecha coincidente con la llegada de Brasanelli a América. Sin duda que la influencia de los retablos sevillanos fue mucho más importante en el futuro escultor misionero que su relación con la imaginería española. Sin embargo la corrección de los órdenes arquitectónicos y la mayor racionalidad de sus trazas permiten, o mejor dicho, exigen buscar fuera de España y preferentemente en Italia al proyectista de los retablos cordobeses. El único artista en reunir las condiciones supuestas e implícitas en tan compleja autoría es por lo tanto y sin duda alguna, Brasanelli.

Cabría esperar alguna presencia de los modelos marianos de Murillo o de algún otro artista sevillano en el repertorio del artista jesuita que trabajaría al fin de cuentas en una región del imperio colonial español. Sin embargo, solamente podrían ser testigos de esa influencia los querubines que emergen de la nube que hace de peana a *La Inmaculada* de Concepción, ex patrona de su pueblo sobre el río Uruguay y ahora en el museo del pueblo de San Roque de la Provincia de Corrientes.

Probablemente acaeció con Brasanelli algo parecido a lo sucedido con el padre Sepp el que tenía en poca estima el arte musical español, por lo que se propuso introducir a los modernos compositores centroeuropeos, en especial a los germanos. La suficiencia y la seguridad de estos jesuitas de que los últimos adelantos de su cultura eran el bien más preciado que podían aportar a las Misiones Guaraníes les hacía confundir el mesianismo de su mensaje evangélico con el entusiasmo por los brillantes logros de su cultura. El rol de reformistas con el que se identificaban cuando abordaron los galeones que los transportarían a América, se iría esclareciendo a medida

que progresaban sus conocimientos de las culturas originarias de los supuestos "salvajes" a quienes se dirigían a civilizar.

En esas culturas americanas, indígenas, encontrarían, con los años, un nuevo modo de ser y de relacionarse consigo mismos y con los demás hombres, sus hermanos, los *ava* guaraní. En lugar de los rudos y violentos antropófagos, a manos de los cuales esperaban la corona del martirio, los misioneros se encontraron con seres inteligentes y muy afectivos, notablemente dotados para las artes, en especial para la música y la danza. Por ello no debe tomarse como hipérbole barroca la afirmación del padre Sepp cuando escribe: "*No se encontrará en todo el mundo ningún pueblo que nos quiera tanto*"[66]

El trato que recibían de parte de los guaraníes no tenía ninguna relación con la fría cortesía de los pueblos con clara conciencia de su ubicación social en una sociedad organizada en estamentos o clases superpuestas que se identificaban por las actividades, usos, indumentaria y sobre todo por su conciencia de clase. Este último aspecto marcaba la mayor diferencia respecto de los pueblos que dejaron del otro lado del Atlántico y también con las demás civilizaciones del continente americano como eran las del altiplano andino, Perú, Quito y Méjico.

Resulta curioso cómo los estudiosos insisten en aplicar en América metodologías surgidas del estudio de una sociedad europea de clases con fuerte organización vertical. Cuando Michel Foucault observa que "el poder está en todas partes, no existen playas ajenas al mismo" está describiendo la sociedad que lo rodeaba en su época. La única posibilidad de conquistar un rincón de libertad era adoptar el pensamiento de una ideología en extremo crítica de dicha sociedad y en la intimidad usos y costumbres contrarias a la mayoría. No era este el caso del pueblo guaraní que no conocía ni el poder de estructuras autoritarias ni la prepotencia de líderes y caciques que concentraran en sus manos grandes dosis de poder. Este aspecto se proyecta también a los ideales religiosos. La diferencia entre el retablo de San Ignacio Guazú y el retablo de Santa María de Fe no es un tema trivial de simple moda o gusto. En el primero los santos dirigen, al modo europeo, sus ojos a un "poder superior", celestial, mientras en el segundo miran al frente, al pueblo orante. En el centro del Retablo de San Ignacio una *Inmaculada*, enseña al pueblo guaraní, según modelo de Luís Berger, a mirar hacia arriba. En cambio la *Santa María de Fe*, imagen surgida en la evolución del arte guaraní del siglo XVII, mira al frente, con una mirada que proviene de los Pantócrator o de las Madonas bizantinas. Se trata de un tema que contiene muchos secretos y claves para comprender el arte guaraní misionero, sobre el cual será necesario volver con frecuencia.

15.-Partida de Cádiz y el adiós a Europa el 17 de enero de 1691.[67]

Después de aguardar casi un año y medio la oportunidad de embarcar hacia América llegó el momento tan largamente esperado de la despedida de Europa, con escenas que solo podemos reconstruir en la imaginación. Veremos así a los pasajeros contemplando absortos las tareas que precedían a la partida. Los fornidos marineros en medio de órdenes y juramentos debían proceder a levantar las pesadas anclas que hasta entonces inmovilizaban las tres embarcaciones en el puerto de Cádiz. Todos, especialmente los futuros misioneros, trataban de comprender el significado de lo que observaban sus curiosos y asombrados ojos. Cuando sintieron que esas estructuras de madera que pisaban comenzaban a mecerse libremente en el agua comprendieron que se iniciaba, envuelta en misterios y esperanzas, una nueva etapa de sus vidas.

66 SEPP, *Relación de viaje a las misiones jesuíticas*, 1971, p. 221.

67 Para redactar este capítulo y también el siguiente el autor se basó principalmente en los relatos del Padre Sepp, *Relación de viaje a las misiones jesuíticas* y en los recuerdos de su propia partida de Nápoles en viaje marítimo a América en el año 1948. Se trata de capítulos cuya función es integrar el relato aunque su valor testimonial es relativo.

Cuando a continuación fueron desatadas las cuerdas que enrollaban las velas y éstas cayeron como banderas flameantes, hinchándose con la brisa que soplaba del nordeste, fue entonces, que sin posibilidad alguna de retorno, se inició la verdadera aventura.

Ese soplo, suave al principio, era interpretado como la voluntad de Dios que empujaba al grupo de cuarenta y tres misioneros hacia el Nuevo Mundo. Aquella lejana y misteriosa América, en la que se estaba construyendo un nuevo reino de Dios, necesitaba operarios. De las Misiones se reclamaban sobre todo sacerdotes, "*obreros de indios*", pero también hermanos coadjutores expertos en los más diversos oficios. Ellos eran necesarios en los colegios de las ciudades de españoles y sobre todo en las poblaciones que habían surgido en medio de la selva, fundadas por sacerdotes franciscanos y jesuitas, muchas veces a costa de las vidas de sus intrépidos fundadores.

Desde 1610 (Navidad de 1609), fecha de la primera fundación de la Compañía de Jesús, San Ignacio Guazú, hasta entonces, el año 1691, habían transcurrido más de ochenta años de grandes esfuerzos, de guerras y traslados y de frecuentes martirios. Pero llegaba la hora de afirmar esa viña del Señor, de enderezar y ahondar sus improvisados surcos, de poner en línea y atar bien las parras y recoger mejores y más abundantes frutos.

Consagrados a esa misión se dirigían a su cita esos decididos, entusiastas y fervorosos jesuitas. A los tradicionales contingentes de misioneros españoles, esta vez se agregaron algunos flamencos, bohemios, italianos y alemanes. Entre los últimos se hallaba el tirolés Antonio Sepp que soñaba con fundar modernas escuelas de música entre los indígenas quienes, según había trascendido en Europa, tenían grandes aptitudes para todas las artes y en especial la entonación y el oído musical.

Pero no era Sepp el único que anhelaba conquistar a los indios con el culto de la belleza para el cual ellos, a pesar de su aparente salvajismo, tenían muchas condiciones y sensibilidad.

Entre los recuerdos de aquel viaje y de sus compañeros jesuitas el Padre Antonio dejó el valioso testimonio de que con él viajaba un Hermano, quien como otro Fidias, daba vida a la madera.[68]

Se refería, por supuesto, al hermano José Brasanelli de casi su misma edad de treinta y dos años, el cual, aunque no era sacerdote, estaba fuertemente compenetrado con los ideales de San Ignacio y poseía además una sólida formación de escultor, era muy hábil dibujante y pintor y también versado arquitecto.

En aquellos instantes de la partida, todos los viajeros, en especial el grupo de religiosos jesuitas, estaban sumidos en intensas emociones, las que sólo podían expresarse en silenciosos rezos que los unían indisolublemente en una nueva familia espiritual.

Poco a poco la más intensa brisa marina y el chapotear más ruidoso de las olas contra los costados de los galeones, además del creciente balanceo de las naves, les advertían del avance en el nuevo escenario: el océano.

Al contemplar que se internaban cada vez más en esa inmensidad de agua y cielo, y que dejaban atrás definitivamente la tierra y el continente de sus patrias, sus seres queridos, sus grandes y pequeños afectos, un nudo apretó sus gargantas e imprimió un nuevo ritmo a los latidos de sus corazones. Ya de rodillas y entre cánticos y oraciones fueron controlando sus emociones y encauzándolas en un nuevo modo de ser cuyo marco de referencia era el lema de San Ignacio *ad maioren Dei glorian.* Por reiterativa que pareciera esa breve fórmula no dejaba de motivarlos con una misteriosa, siempre renovada y creciente fascinación.

68 SEPP, Antonio, 1973: *Jardín de flores paracuario*, EUDEBA, Buenos Aires, p. 195.

16.- Navegando entre cielo y océano, siempre con rumbo sudoeste

La vida diaria de la expedición transcurría en ese espacio de encuentro entre cielo, viento y agua. El diálogo de esos tres estados de la materia era generalmente tranquilo, a veces demasiado tranquilo, y las naves veían desinflar sus velas mientras la sed y el calor dificultaban la respiración. Pero otras veces vientos furiosos levantaban olas gigantescas que recorrían el mar a grandes velocidades, chocando entre sí, levantando a los navíos para después precipitarlos en sus profundos valles y abismos. Cada crujido de las maderas del barco no hacía sino aumentar el terror de los viajeros en cuyos pálidos rostros se reflejaba la memoria de innumerables relatos de naufragios. No quedaba sino encomendarse a Dios y a su santa voluntad y esperar que sus designios fueran favorables en esta ocasión.

Es comprensible que los que sobrevivían a esas tremendas experiencias de atravesar el océano en esas cáscaras de nuez que eran los galeones de la época, arribaran a América diferentes de como habían partido de Europa. Los que hacían de su fe en Dios la meta y fundamento de sus vidas, llegaban más confiados y entregados a su santa voluntad. La vivencia de los ideales religiosos, elegidos como metas de sus vidas, se hacía más radical, más profunda después de esa gran prueba de abandono absoluto en la divina Providencia.

Tanto la espiritualidad como las pasiones y la búsqueda de los intereses materiales se definían y radicalizaban en el Nuevo Mundo. Pero los que confiaban solamente en el poder del dinero y de las armas llegaban más ambiciosos, impacientes y violentos de lo que habían sido en su vida anterior. Nada podría detenerlos ya para lograr sus codiciados objetivos: el oro y la plata americanos. Los peligros por los que pasaron sus vidas hacían despreciar también las ajenas. La existencia era para ellos un combate sin tregua ni misericordia en el que no había ni principios morales ni leyes válidas. La supervivencia y el éxito parecían ser las únicas leyes de la nueva vida americana. Antes de arribar a América, todos, indefectiblemente, debían pasar esa tremenda prueba de las privaciones del viaje y de los peligros transoceánicos.

Cada amanecer y cada puesta de sol en esa inmensidad marina hacían recordar al hermano Brasanelli las figuras alegóricas de la Aurora y el Crepúsculo con que personalizó Miguel Ángel el comienzo y el fin de cada jornada. También el día con sus trabajos y afanes y el reposo feliz de la noche tuvieron su interpretación alegórica en la imaginación del genial florentino. El diálogo con esas fecundas imágenes era uno de los más preciados tesoros que traía nuestro pintor y escultor de su querida y bella Italia. Ese diálogo de imágenes y formas estimulaba su imaginación de la que surgirían, como de un cuerno de la abundancia, un sinnúmero de obras, figuras, retablos y bellas iglesias.

Mientras su compañero, el padre Sepp, tocaba exóticos y novedosos instrumentos y ensayaba con su melodiosa voz canciones de su Tirol natal, que enseñaría a los indios, Brasanelli, en cambio, para prepararse a su especial tarea dibujaba todo lo que veía y tallaba figuras imaginarias en cualquier trozo de madera disponible. En la memoria del deslumbrado padre Antonio Sepp quedó grabada toda la admiración que sentía por su compañero lombardo cuando escribió aquel testimonio ya mencionado sobre Brasanelli: "[…] *el cual es como escultor otro Fidias, despertó, gracias a Dios, la madera durmiente y dio vida a los bloques de cedro*".[69]

Él no dijo "daba formas bellas a la madera", sino "*daba vida*". Con ello hizo la mejor profesión de fe y credo artístico de su estética barroca. Dejó también así la breve fórmula de la obsesión que acompañaría la obra de nuestro escultor guiándolo en sus casi cuarenta años de vida de artista misionero.

69 SEPP, *Jardín de flores paracuario,* 1973, p. 195.

No tenemos testimonios escritos sobre la relación del padre Antonio Sepp y el hermano Brasanelli. Es extraño que en tan numerosa correspondencia del jesuita tirolés se mencione sólo dos veces las actividades de su amigo en San Borja. Pero la coincidencia profunda del ideario reformista de ambos exige suponer una relación mucho más profunda de lo que atestiguan los documentos. Es también probable que el padre Sepp nunca pensara que sus cartas se constituirían, con el tiempo, en valiosos documentos. Él escribía para mantener un vínculo de afecto con sus familiares. Sus cartas transmitían lo que a ellos podría interesarles sobre su labor en ese Nuevo Mundo diferente y curioso que exigía del misionero a veces heroísmo, otras mucha prudencia y siempre un lúcido e insobornable fervor apostólico.

Con el paso de los siglos les serían atribuidas otras cualidades e intenciones. Decir "jesuita" para los autores "ilustrados" como Voltaire, era sinónimo de "fanatismo y sectarismo". Ciertas corrientes del pensamiento europeo, surgidas más tarde, verían a la religión y con ella a las misiones, como opio del pueblo e instrumentos de las clases en su lucha por la dominación social y la defensa de sus privilegios. Otros las verían también como estructuras mercenarias al servicio de los imperios coloniales de la época, España y Portugal. Ciertamente no faltarían quienes comprenderían las verdaderas intenciones de los misioneros, las que les hacían abandonar sus hogares, familias y el contexto social en el que tenían asegurada una destacada inserción y un envidiable pasar. Sin embargo, hoy parece más difícil comprender las intenciones de esos misioneros que interpretar las de sus detractores posteriores, de las sucesivas corrientes y modas ideológicas contrarias, desde la Ilustración hasta el agnosticismo y ateísmo de nuestros días.

¿A qué misteriosos mecanismos intelectuales y culturales se deben atribuir tantas interpretaciones de la obra y voluntad de servicio de aquellos jóvenes misioneros? Ellos, al igual que las legiones de su predecesor y seguidores, orientaban su camino en la luz de las máximas del Evangelio, de sus parábolas y de la vida de su líder y maestro, sobre todo de su legado de la Última Cena cuando lavó los pies de sus discípulos antes de enfrentar su Pasión y Muerte. Fue con esa decisión y elección de vida que se alineaban tras los estandartes de la Cruz y del Cordero que contrastarían con los blasones de los reyes y de los poderosos en cuyas banderas los leones y las águilas, los lobos y las sierpes amenazaban a sus enemigos y a veces también a sus vasallos. Se trató de una opción inicial que definiría el rumbo de sus vidas.

Para reconstruir la vida de José Brasanelli es, entonces, tanto o más importante que averiguar los viajes y los sucesos de su historia externa y material, intentar por lo menos asomarse a los móviles de su decisión del cambio de su vida europea por la americana porque ellos son los mismos que lo impulsaban en sus trabajos y empresas artísticas misioneros. Dichos móviles también pueden estar relacionados con las búsquedas estéticas de sus creaciones artísticas, de sus templos y de sus imágenes.

Si son importantes los ideales de una época y de una sociedad, como lo fueron los de la sociedad ateniense del siglo de Pericles para la construcción del Partenón y la talla de sus frisos, tratándose del caso especial de un artista misionero esos ideales son aún mucho más importantes pues rigen todas las acciones de su vida. No basta asomarse de cuando en cuando a dichos ideales. Ellos deben estar presentes como un telón de fondo, o como un código según el cual se han escrito tanto las páginas de sus obras como las de sus vidas.

Es de desear, por lo tanto, que la lectura y el desciframiento de esas páginas se hagan a la luz de idénticos códigos en que ellas fueron escritas, y no de otros diversos y extraños que no solamente los contradicen sino que intentan, por todos los medios, verlos desfigurados a través de ópticas de corrientes de pensamiento posterior.

17.- Arribo al Nuevo Mundo: Buenos Aires, 5 de abril de 1691

Una vez cruzada la línea del Ecuador contaron con buenos vientos alisios que los impulsaban sin prisa, pero también sin pausa, hacia el horizonte fugitivo donde al fin de cada jornada se ocultaba el sol.

Mientras pasaban los días, semanas y meses, se consumían los escasos alimentos de a bordo acompañados de sorbos de las racionalizadas reservas de agua, que además del gusto a madera podrida de los barriles, era el caldo de cultivo de amebas y de otras alimañas.

A mediados del tercer mes fue un verdadero alivio ver maniobrar el timón y las velas para penetrar en el estuario del Mar Dulce o el Río de la Plata donde transcurriría la última etapa del viaje. Hicieron escala en Montevideo para proveerse de agua fresca. Comprobaron así que ella era mejor que la que traían de Europa. La navegación en ese nuevo escenario fue otra experiencia inesperada y desconcertante por las costas bajas y llanas y por la poca profundidad de las aguas a las que era necesario sondear constantemente.

Cuando por fin se acercaron a la vista de Buenos Aires, unos botes tripulados por hermanos de religión les salieron al encuentro. Venían repletos de frutas, pan y carne asada, para auxilio de los exánimes viajeros. Fue allí que ingirieron por primera vez alimentos de esa pródiga América que en esas circunstancias especiales sabían al maná o a la ambrosía del Olimpo. Por medio de esa primera comida la nueva tierra ya los conquistaba y adoptaba irreversiblemente como hijos suyos.

Mientras digerían aquellos alimentos, algunos de extraño sabor, que no tardaron en incorporarse con naturalidad a sus paladares y organismos, no podían dejar de observar con curiosidad su entorno. Todo era diferente y nuevo, excepto el Ser Supremo, Creador de todo ese mundo, con el que dialogaban en el silencio de sus corazones. A cada paso por este nuevo continente y a cada instante de su diferente tiempo americano, de un transcurrir más silencioso y pausado, brotaba un "gracias" en ese secreto, insustancial e ininterrumpido diálogo.

Cuando por fin bajaron a tierra y conocieron el pueblo de casas e iglesias de adobe y paja que se llamaba Buenos Aires se dieron cuenta de que allí había mucho por hacer. En el colegio de los jesuitas fueron reponiendo sus debilitados cuerpos y normalizando sus vidas sintonizándolas al ritmo de los días y las noches con las diferentes constelaciones del hemisferio austral de este Nuevo Mundo.

Una vez ya algo repuestos, la curiosidad los animó a recorrer las calles e iglesias de esa aldea. El joven artista italiano quedó sorprendido por la pobreza arquitectónica de sus construcciones civiles y religiosas y sobre todo por la humildad de su equipamiento de mobiliario, en el primer caso, y de altares e imágenes en el segundo.

No debe sorprendernos que todavía cuarenta años más tarde dos religiosos también jesuitas escribieran sobre Córdoba, que aventajaba a Buenos Aires, relatos que parecen muy negativos:

"*Esta ciudad de Córdoba, en la que ahora me encuentro, estimo que sea la más miserable de cuantas hay en Europa y en América, porque lo que se ve es muy mezquino. Las casas son (excepto algunas pocas de ladrillo, de un piso), de tierra cruda*"[70]

La única imagen, correctamente tallada que pudo encontrar en Buenos Aires fue el crucifijo del portugués Del Couto en la Catedral. Pero aún así cuanta rigidez arcaica y renacentista resultaba de ese inventario de costillas, huesos y músculos que el artista lusitano analizaba como partes poco integradas de un todo vital y armónico como lo concebía el arte barroco italiano de su época. A pesar de la belleza impresionante de esa imagen, el joven coadjutor estaba seguro de que él tenía mucho que decir en este nuevo medio. ¡Cuánto hubiera querido demostrarlo inmediatamente!

70 BUSCHIAZZO, Mario J.: *Buenos Aires y Córdoba. En 1729. Según Cartas de los Padres C. Cattaneo y C. Gervasoni.* Estudio Preliminar, traducción y notas del Arquitecto. Compañía de Editoriales y publicaciones asociadas. C.E.P.A. Colección Buenos Aires. 1941

Pero la Compañía de Jesús a la que se debía tenía otros planes para él. En Buenos Aires debía pasar inadvertido ya que el obispo de la ciudad, como en el caso de monseñor Humberto Escona, pretendía que los jesuitas y los indios de las misiones trabajasen en su catedral y si advertía el talento del joven escultor recién llegado, seguramente no lo dejaría partir a las misiones, que era la meta de su viaje. Si debía mostrar su capacidad artística en las ciudades de españoles lo haría para Córdoba, la capital de la Provincia Jesuítica del Paraguay. El padre provincial Lauro Núñez lo estaba reclamando desde allí y lo esperaba con urgencia. Apenas estuviera un poco restablecido emprendería otra travesía, la de la Pampa cuya inmensa llanura era comparable al océano que dejaba atrás. Pero antes de emprender ese viaje un suceso lo conmovió intensamente, tanto a él como a los demás jesuitas recién llegados de Europa. Fue el arribo de un grupo de indios guaraníes procedentes de las Misiones, que deseaban darles la bienvenida con su música y sus danzas. Si bien su compañero Antonio Sepp no quedó totalmente convencido del énfasis rítmico de esa música arcaica, dirigida por uno de los cantores que agitaba una banderita, sin embargo la concentración y el sentimiento expresado por esos músicos y cantores guaraníes, los conmovió a todos:

> "*Vinieron a nuestro encuentro, para recibirnos, sesenta musici con toda clase de cornos americanos, pífanos y chirimías, y cantaban bastante bien el "Te Deum laudamus". Alguien marcaba el compás o el ritmo con una banderita, lo que era gracioso de ver.*"[71]

Era la primera vez que entraban en contacto con esos indios, algo diferentes a los pampas y patagones que ya habían observado en la ciudad. Al contrario de la altivez distante y hermética de éstos, la sencillez y disponibilidad de los guaraníes los conmovía. Conquistó a los recién llegados sobre todo el trato amable y cariñoso y la veneración tan espontánea y nada fingida que expresaban a los padres y hermanos jesuitas. Ese sentimiento en nada recordaba el trato cortés, como debido a su rango superior, eclesiástico, que recibían del pueblo en Europa. Estos guaraníes que tanto afecto demostraban hacia ellos no parecían tener conciencia de alguna diferencia de rango o de clase social que los inhibiera o inclinara a fingir algún tipo de veneración o respeto. Se trataba de uno de los aspectos más sorprendentes, agradables y atractivos de estos indios para los europeos recién llegados.

Ambos grupos, encontrados en Buenos Aires, el uno dejando atrás una penosa travesía de alta mar y el otro después de superar semanas de difícil navegación fluvial, ahora se hallaban reunidos bajo el mismo techo del colegio de San Ignacio, contemplándose con manifiesta expectativa.

Lo que se puso en evidencia en ese primer encuentro es que había, como suele decirse actualmente, "*muy buena onda o química*" entre ambos grupos: de esos jesuitas cuya vida había transcurrido entre las paredes de las aulas y capillas de los colegios europeos, y de los guaraníes americanos, forjados en las labores y peligros de las selvas del Paraguay.

Se trató, realmente, de una y de la otra parte, de un amor a primera vista que duraría ya para siempre confirmando y reafirmando su vocación misional. ¿Quién educaría a quién, y quién convertiría a quién? Ese será el argumento de una historia cuyas alternativas y sentimientos se deben rastrear ya desde las páginas del peruano Antonio Ruiz de Montoya hasta las últimas escritas en las imágenes de las piedras y maderas del Paraguay.

18.- Cruzando la Pampa con destino a Córdoba

Mientras el padre Sepp se embarcaba en una flotilla de balsas que lo trasladó por el Delta del Río de la Plata hacia el río Uruguay a Yapeyú - la reducción más austral y más próxima a

71 SEPP, *Relación de viaje a las misiones jesuíticas*, 1971, p. 122.

Buenos Aires - el hermano Brasanelli, probablemente, junto con otros religiosos de la expedición, viajaban en carretas a Córdoba. Esos lentos carruajes, tirados por bueyes, recorrían solamente entre veinte o treinta kilómetros diarios.

Se trataba de una caja de madera cubierta de cueros vacunos, fijada a un robusto eje en cuyos extremos había dos ruedas muy grandes de hasta tres metros de diámetro, forradas también en cuero. Ese gran tamaño permitía a dichos transportes avanzar por campo abierto sin caminos y no quedar atascados en ningún accidente del terreno, sobre todo pantanos, arroyos y lagunas. Esto no los libraba totalmente de accidentes en el cruce de los ríos o aún peor, de algún ataque de indios, menos comunes en aquel tiempo de fines del siglo XVII como después lo serían en el XIX. Una de esas detenciones accidentales quedó registrada en las crónicas del popular santuario de la Virgen de Luján. Fue en 1630 cuando un carruaje de una larga tropa de carretas no pudo cruzar el lodazal en el cruce del río Luján. Los carreteros hicieron en esas circunstancias un descubrimiento excepcional. Haciendo muchas pruebas notaron que sólo podían avanzar bajando uno de los dos cajones o petacas que contenía una imagen de barro de la Inmaculada, de las dos procedentes de San Pablo (Brasil) que viajaban con destino a Santiago del Estero.

Fue así que una quedó en ese lugar; con ella se fundó un Santuario y la Villa con su nombre mientras la otra continuó viaje hasta Sumampa, en la región más árida de Santiago del Estero.

Lo que generalmente causaba mayor sorpresa al viajero europeo que por primera vez se internaba en la pampa era la ausencia total de árboles y bosques. Salvo algún solitario ombú, nada interrumpía la inmensa vastedad de esas llanuras. Pero en este viaje lo que desconcertaba aun más a esos pasajeros "obreros de almas" era la ausencia total de poblados donde pudieran ejercer su ministerio "espiritual".

De Buenos Aires a Córdoba, en una distancia de más de 700 kilómetros, solamente encontraron algunas postas con pocos "ranchos de adobe", para mudas de caballos para las diligencias y para los correos llamados "chasquis".

Los Padres pronto se adaptaron a esa nueva realidad a la que la Providencia los enviaba, transformando a cada carreta en que viajaban en una capilla, un lugar de oración y preparación psíquica para las nuevas tareas que los esperaban. Además podían descender de esas capillas rodantes y caminar en su entorno cada vez que su cuerpo cansado de tanta inmovilidad así lo reclamaba.

Después de veinte días de esa navegación pampeana el terreno comenzó a ondularse. También la aparición cada vez más frecuente de piedras y rocas en el suelo anunciaba la cercanía del objetivo del viaje: la capital de la Provincia Jesuítica Paraquaria, la docta Córdoba.

ILUSTRACIONES

Figura**1.** *Duomo de Milan.* Italia

Figura **2**. *Puerta.* Iglesia de San Vitale. Roma. Italia

Figura **3.** *Púlpito.* Iglesia de San Fedele. Milán. Italia

Figura **4**. *Retablo.* Simón Pineda. Sevilla. España

Figura **5**. *Retablo Principal*.
José Brasanelli. Madera dorada
y policromada. Iglesia de los
jesuitas. Córdoba. Argentina.

Figura **6**. *Retablo*. José Brasanelli. Madera
dorada y policromada 1695. Capilla
doméstica del Colegio de los jesuitas.
Córdoba. Argentina.

Figura. **8** *Cristo en la columna.*
José Brasanelli.
Madera policromada.
Colección Particular.

Figura **7**. *La Piedad*. José Brasanelli.
Madera policromada.
Alt: 1,25 m. 1692- 1694 (?)
Oratorio de Loreto.
Santa Rosa. Misiones. Paraguay.

Figura **9**. *Santa Ana y la Virgen Niña*.
José Brasanelli.Madera policromada.
Alt: 1,10 m. 1693- 1695(?) Museo
Mons. Bogarín. Asunción. Paraguay.
(Foto: Osvaldo Salerno)

Figura **10**. *San Matías*. José Brasanelli.
Madera policromada.
Alt: 0,95 m. 1693- 1695 (?) Museo Mons.
Bogarín. Asunción. Paraguay.
(Foto: Osvaldo Salerno)

Figura **11**. *Inmaculada*. José
Brasanelli. Madera dorada y estofada.
Alt. 0,80 m. 1694 - 1695 (?) Museo
de Santa María de Fe. Misiones.
Paraguay.

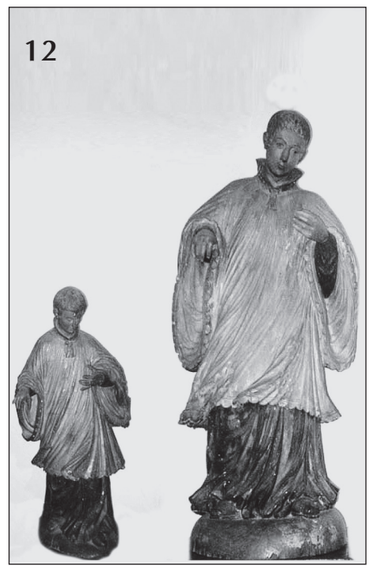


Figura **12**. *San Luis Gonzaga*. Modelo de
Brasanelli. Alt. 0,88 m. 1693 - 1695 (?)
(izq.) Autor guaraní Alt. aprox.: 1,50 m.
(der.). Madera policromada.
Museo de Santa María de Fe.
Misiones. Paraguay.

Figura **13**. *San Estanislao de Kostka*.
Modelo de Brasanelli. Alt. 0,88 m.
1692 - 1695 (?) (izq.). Autor guarani
Alt: 1,50 m. (der.). Madera policromada.
Museo de Santa María de Fe.
Misiones. Paraguay.

Figura **14**. *Santo Domingo de
Guzmán*. José Brasanelli.
Madera policromada. Alt: 1,39 m.
1693- 1695 (?)
Museo de San Ignacio Guazú.
Misiones. Paraguay.

Figura **15**. *San Francisco de Asís*.
José Brasanelli.
Madera policromada. Alt: 1,52 m.
1693- 1695 (?)
Museo de San Ignacio Guazú.
Misiones. Paraguay.

Figura **17**. *San Antonio*.
José Brasanelli.
Madera policromada. Alt: 1,19 m.
1693- 1695 (?)
Museo de San Ignacio Guazú.
Misiones. Paraguay.

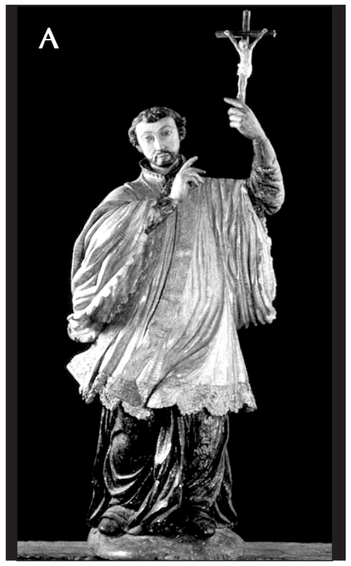


Figura **A**. *San Francisco Javier*. Maestro del retablo de San Ignacio Guazú, según modelo de Brasanelli. Madera policromada. Alt. 1,83 m.
Fines del S. XVII.
Museo de San Ignacio Guazú.
Misiones. Paraguay.

Figura **B**. *San Ignacio de Loyola*. Maestro del retablo de San Ignacio Guazú, según modelo de Brasanelli. Madera policromada. Alt: 1,85 m. Fines del S. XVII. Museo de San Ignacio Guazú.
Misiones. Paraguay.

Figura **C**. *San Francisco de Borja*.
Maestro del retablo de San Ignacio Guazú, según modelo de Brasanelli.
Madera policromada. Alt:1,86 m.
Fines del S. XVII.
Museo de San Ignacio Guazú.
Misiones. Paraguay.

Figura **18**. *Antiguo retablo de la iglesia de San Ignacio Guazú*.
José Brasanelli y ayudantes
(*Sacra conversación*)
Fotografía principios siglo XX.
Museo de San Ignacio Guazú.
Misiones. Paraguay.

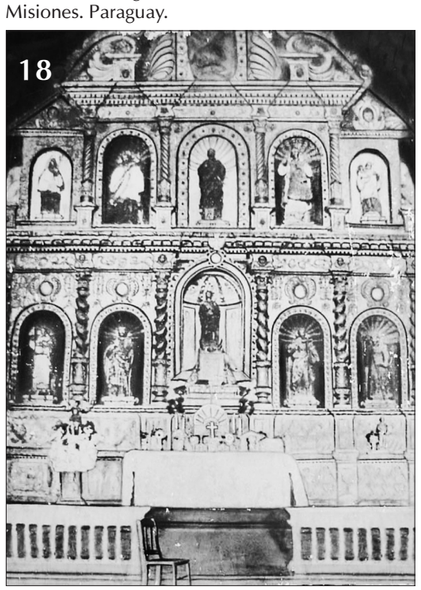


Figura **19**. *Inmaculada Concepción*. José Brasanelli y Ayudantes. Fotografía del autor, año 1990, antes de la restauración y repintado, año 2000-2005.
Museo de San Ignacio Guazú.
Misiones. Paraguay.

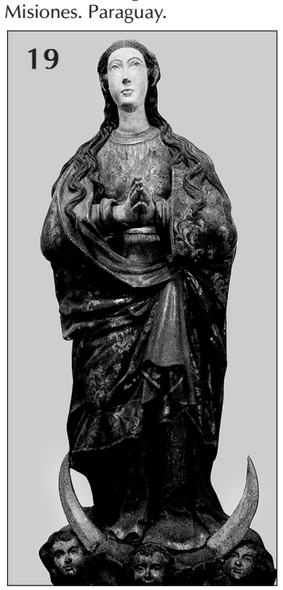


Figura **16**. *San Pablo*.
José Brasanelli.
Madera policromada.
Repintado reciente.
Alt: 1,60 m. 1693- 1695 (?)
Museo de San Ignacio Guazú.
Misiones. Paraguay.

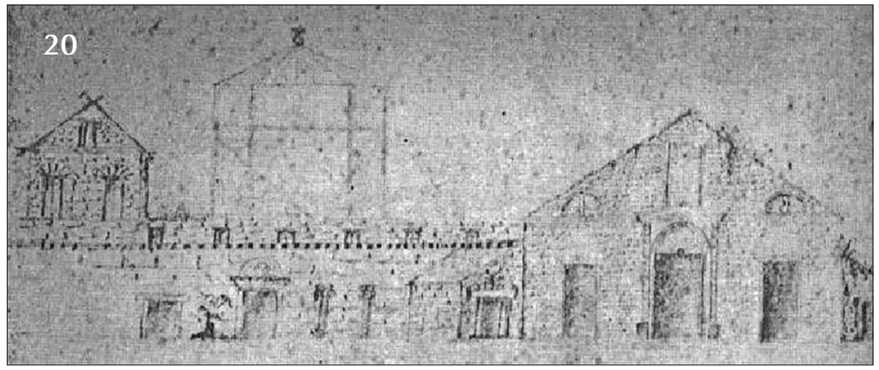


Figura **20**. *Templo de San Borja*. José Brasanelli. Dibujo de un obrero guarani.

Figura **23**. *San Francisco de Borja*.
José Brasanelli.
Madera muy repintada. Alt: 1,50 m.
1700-1705.
Iglesia Matriz de San Borja. Brasil.

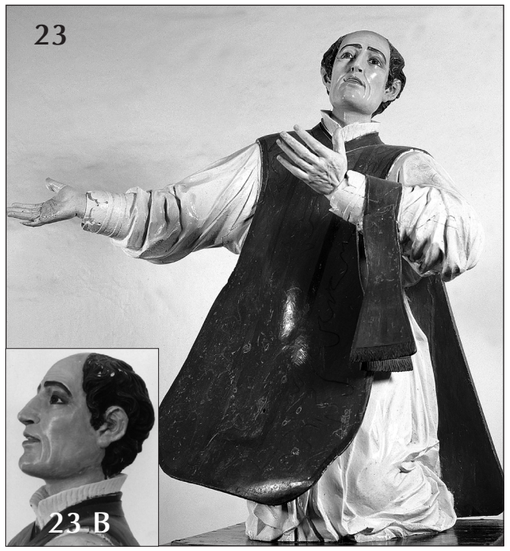


Figura **23 B**. *San Francisco de Borja*. José Brasanelli. Perfil y pliegues de la tunica.
Iglesia Matriz de San Borja. Brasil.

Figura **21 y 22**. *Retablos Laterales*. José Brasanelli.
Iglesia de San Borja. Brasil.

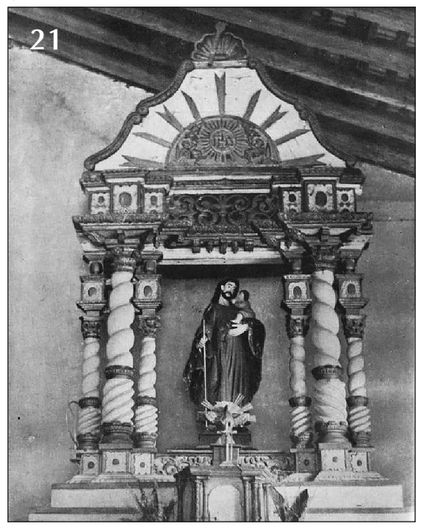


Figura **25.** *Ángel Gabriel.*
José Brasanelli. Madera con restos de policromía.
Museo San Miguel. Brasil.

Figura **26**. *Asunción de María.* José Brasanelli y ayudantes. Madera con restos de policromía.
Alt: 2,20 m. 1700?
Museo de San Miguel. Brasil.

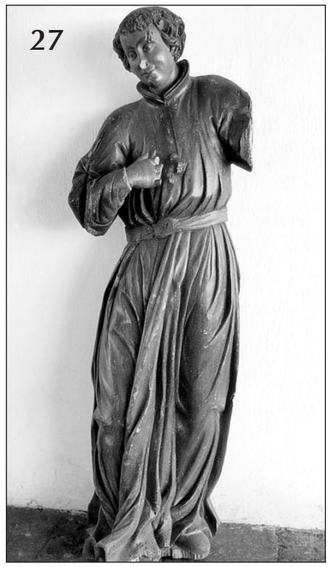


Figura **27**. *San Luis Gonzaga.*
José Brasanelli. Madera con restos de policromía. Alt: 1,75 m. 1700 (?)
Museo de San Miguel. Brasil.

Figura **24**. *Niño Jesús.* José Brasanelli.
Madera policromada. 1695-1705.
Museo Municipal de San Borja. Brasil.
Fotografías del autor. 2013.

Figura **24 B**. *Niño Jesús. Orla de la túnica.* José Brasanelli. Madera policromada. Pintura original. 1695-1705. Museo Municipal de San Borja. Brasil.
Fotografías del autor. 2013.

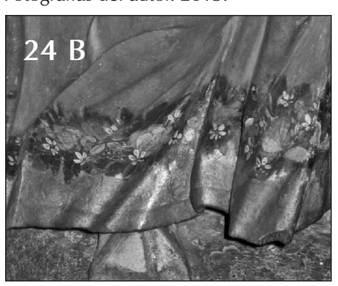


Figura 28. *San Miguel.* José Brasanelli.
Madera con restos de policromía.
Seminario de San Leopoldo.
Porto Alegre. Brasil.
Fotografías del autor. 2013.

Figura **29**. *Crucifijo.* José Brasanelli. Madera policromada. 1700 (?) Origen: San Borja. Brasil Iglesia de Bomfin.
Porto Alegre. Brasil.

Figura **31**. *San Lorenzo.* Según modelo y participación de Brasanelli. Madera con restos de policromía. Alt: 2,30 m. 1700 (?)
Museo de San Miguel. Brasil.

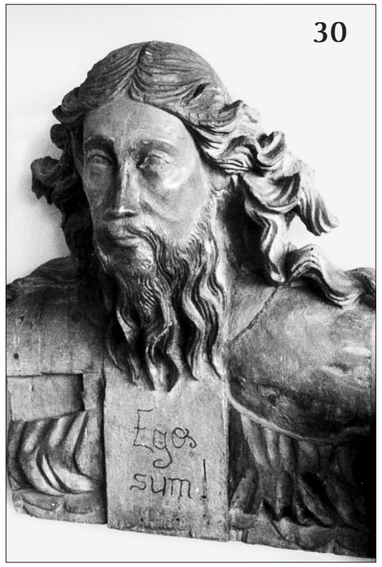


Figura **30**. Rostro de *Dios Padre - Ego Sum*
José Brasanelli. Madera con restos de policromía. Alt: 0,51 m. 1700 (?)
Museo de San Miguel. Brasil.

Figura **32**. *San Miguel*. José Brasanelli.
Madera policromada. Alt.: 0,65 m.1700(?)
Museo de San Miguel. Rio Grande do Sul. Brasil. *Foto del libro Misiones Jesuíticas Brasileñas.* Exposición del Museo Fernández Blanco, Buenos Aires. Arte Viva, 2000.

Figura **33**. *San Antonio de Padua.*
José Brasanelli. Madera con restos de policromía. Museo de San Miguel. Brasil.

Figura **34**. *San Juan Bautista Niño.*
José Brasanelli. Madera con restos de policromía. Museo de San Miguel. Brasil.

Figura **35**. *San Isidro Labrador.* José Brasanelli con ayudantes. Madera con restos de policromía. 1700 ?. Museo de San Miguel. Brasil

Figura **36**. *San Francisco Javier.* José Brasanelli. Madera con restos de policromía. Museo Julio Castilhos, Porto Alegre. Brasil.

Figura **37**. *Jesús en el Huerto de los Olivos.* José Brasanelli. Madera con restos de policromía. Museo Julio Castilhos, Porto Alegre, Brasil

Figura **38**. *El Angel Antorchero.*
José Brasanelli. Madera policromada.
Museo Julio Castilhos.
Brasil.

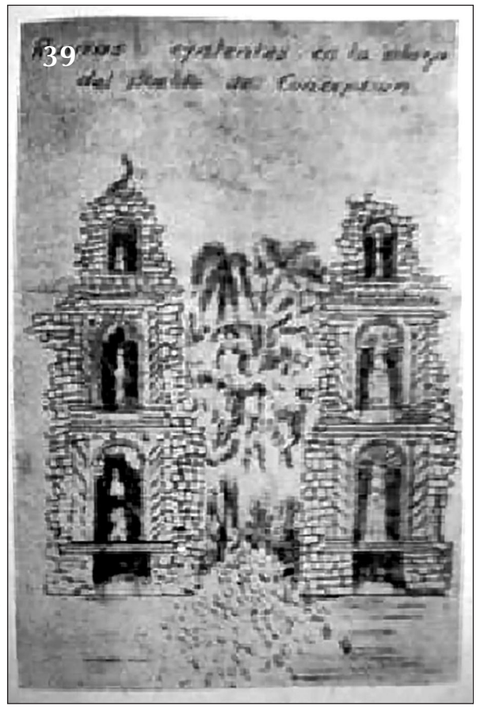


Figura **39**. *La fachada de Concepción.*
Dibujo. Museo de Concepción.
Argentina.

Figura **40**. *Inmaculada Concepción.*
José Brasanelli. Madera policromada.
Alt:1,70 m. 1710 ?. Museo de San Roque.
Corrientes. Argentina.

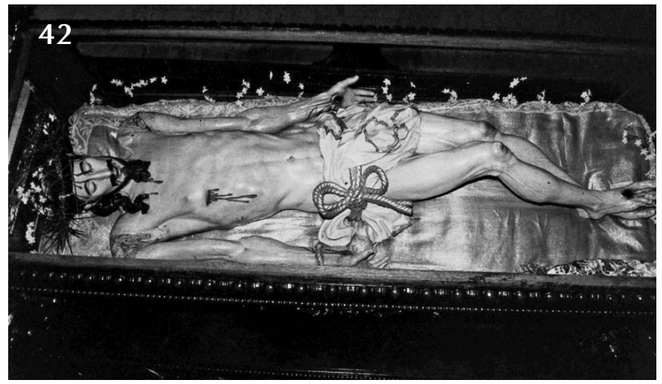


Figura **42**. *Crucificado transformado en Yacente.*
José Brasanelli. Madera policromada. Catedral de Corrientes. Argentina.

Figura **44**. *San Miguel.* José Brasanelli. Madera dorada y policromada. Museo de Itaugua. Paraguay.
Foto: Osvaldo Salerno, año 2005

Figura **43**. *Crucifijo.*
Madera con restos de policromía. 1,05 m.
Museo San Miguel.
Brasil.

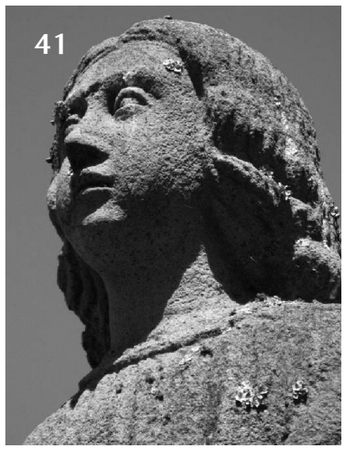


Figura **41**.
Verónica. Cabeza.
Participación de José Brasanelli.
Piedra itaky. Museo Enrique Udaondo.
Luján. Argentina.

Figura 45. *Virgen de la Candelaria*. José Brasanelli. Madera estofada y policromada. 1715 (?). Iglesia de Capiatá. Paraguay. Foto del autor.

Figura **46**. *Virgen del Rosario*. José Brasanelli. Madera dorada y policromada.1711 (?). Iglesia parroquial de Paraguarí. Paraguay. Foto del autor. 2005

Figura **47**. *Niño Jesús Alcalde*. José Brasanelli. Madera policromada. 1,09 m. Capilla del Museo San Ignacio Guazú. Paraguay. Foto del autor

Figura **49**. Grupo escultórico: *La Anunciación*. José Brasanelli. Madera policromada. Actualmente estucada y pintada. 1722 (?) Oratorio de Loreto. Santa Rosa. Misiones. Paraguay.

Figura **49 B**. *Ángel de La Anunciación. Rostro.* José Brasanelli. Madera policromada. Supra base de plata. Actualmente estucada y pintada. Oratorio de Loreto. Santa Rosa. Misiones. Paraguay. Fotografías Prof. H. Schenone 1.975.

Figura **48**. *Niño Jesús Alcalde*. José Brasanelli. Madera dorada y policromada. Iglesia de Jesús. Itapúa. Paraguay.

Figura **52**. *Pinturas Murales del Oratorio de Loreto*. José Brasanelli y ayudantes.1723 (?) Oratorio de Loreto. Santa Rosa. Misiones. Paraguay.

Figura **51**. *Dibujo. Templo de Itapúa*. José Brasanelli. Desaparecido en el siglo XIX con todos sus retablos y dispersadas sus imágenes. Publicado por el P. Furlong, en 1946.

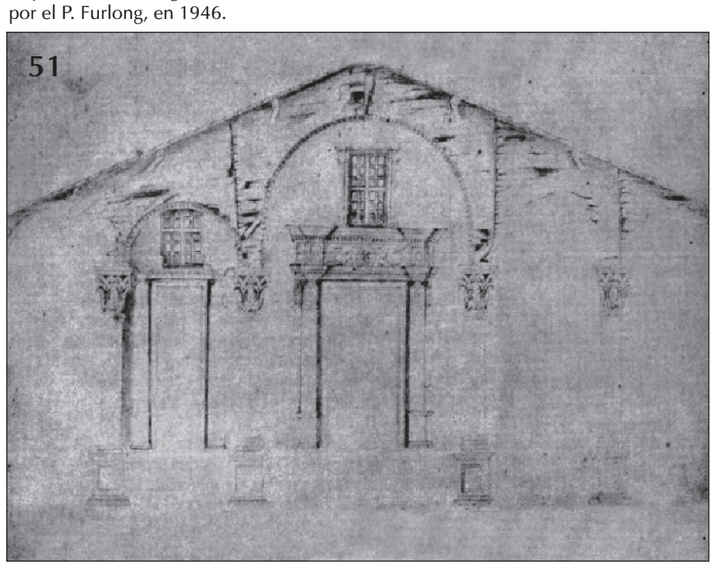


Figura **50**. *Virgen de Loreto* y *Niño*. José Brasanelli. Madera policromada. Ojos de vidrio. En el *Niño* faltan los dedos de la mano y el orbe. Alt. 1,44 m. 1722 (?). Oratorio de Loreto. Santa Rosa. Misiones. Paraguay.

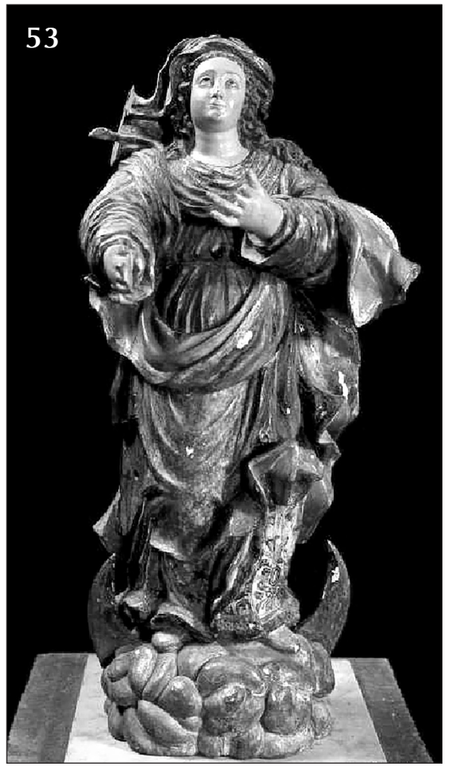


Figura **53**. *Inmaculada Concepción.* José Brasanelli. Madera dorada y policromada. 0,72 m. Oratorio de Loreto. Santa Rosa. Paraguay

Figura **54**. *Retablo.* José Brasanelli. Madera policromada. Iglesia de Santa Rosa. Paraguay. Imagen de la Santa patrona de autor guaraní.

Figura **56**. *San Juan Bautista.* José Brasanelli. Madera policromada. Iglesia de Santa Rosa. Paraguay.

Figura **55**. *Angelitos del Retablo (detalle*). José Brasanelli. Madera policromada. Iglesia de Santa Rosa. Paraguay.

Figura **58**. *San Miguel Arcángel.* José Brasanelli. Madera policromada. 1723 (?) Museo de Santa María de Fe. Misiones. Paraguay.

Figura **57**. *Virgen de la Candelaria.* José Brasanelli. Madera policromada. Alt.1,21 m. 1723 (?) Restaurado por Tito González. 1980. Museo de Santa María de Fe. Misiones. Paraguay.

Figura **59**. *Santa Bárbara.* José Brasanelli. Madera policromada. Policromía en su mayor parte original. Alt:1,20 m.1723 (?) Museo de Santa María de Fe. Misiones. Paraguay.

Figura **61**. *Santa María Magdalena.* José Brasanelli y ayudantes. Madera policromada. Museo Santa María de Fe. Misiones. Paraguay.

Figura **60**. *San José con el Niño.* José Brasanelli. Madera policromada. Alt: 1,45 m. 1723 (?) Museo de Santa María de Fe. Misiones. Paraguay.

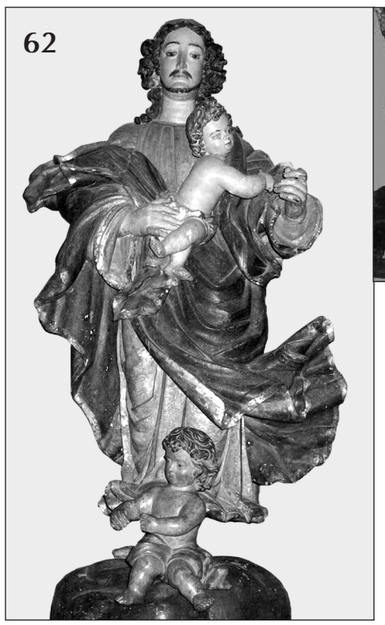


Figura **62 B**. *Angelito músico en la peana.* José Brasanelli. 1723 (?) Actualmente en el pesebre como niño Jesús. Museo de Santa María de Fe. Misiones. Paraguay.

Figura **62**. *San José con angelito músico en la peana.* José Brasanelli. 1723 (?) Museo de Santa María de Fe. Misiones. Paraguay.

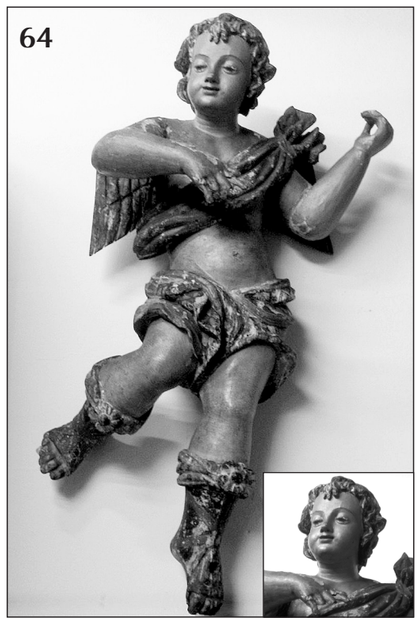


Figura **64**. *Angel músico.* Abajo (detalle). José Brasanelli. Madera policromada. Alt: 0,85 m. 1722 (?) Museo del Barro. Asunción. Paraguay. (Foto: Osvaldo Salerno)

Figura **63**. *Fachada del templo de San Ignacio Miní.* José Brasanelli. Piedra Itaky labrada. San Ignacio Miní. Misiones. Argentina

Figura **65**. *Ángel con bandera.* José Brasanelli. Fachada del templo de San Ignacio Miní. Piedra Itaky labrada. 1725. San Ignacio Miní. Misiones. Argentina.

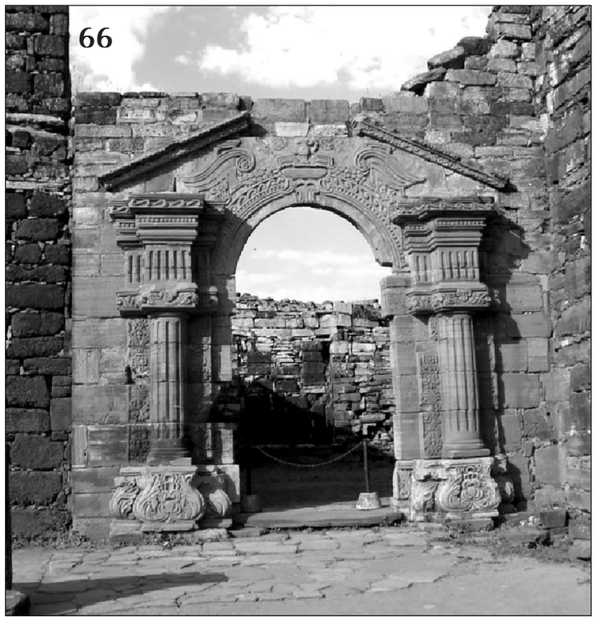


Figura **66**. *La portada de la sacristía.* José Brasanelli. Piedra Itaky labrada. Iglesia de San Ignacio Mini. Misiones. Argentina.

Figura **67**. *Portada de las Sirenas.* José Brasanelli. Piedra Itaky labrada. Iglesia de San Ignacio Miní. Misiones. Argentina.

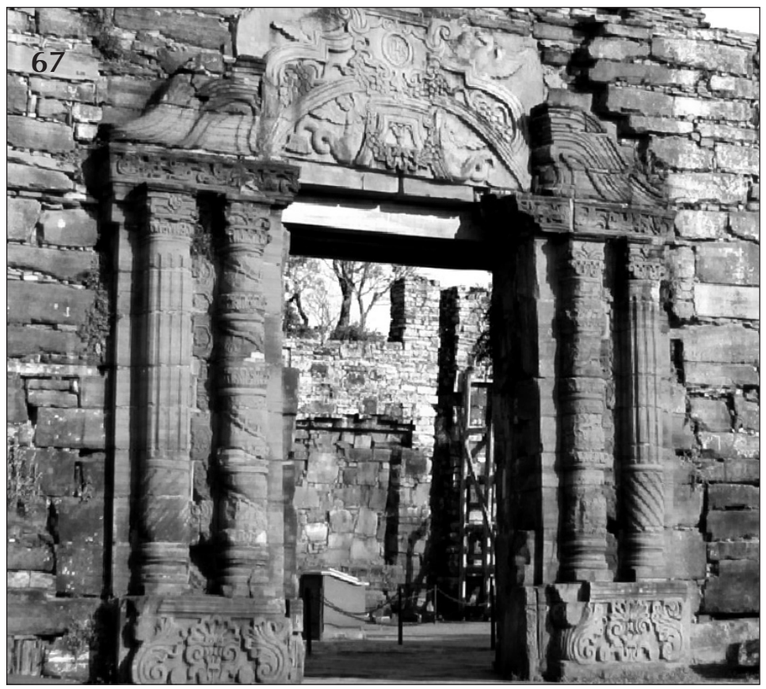


Figura **68**. *Inmaculada Concepción.* José Brasanelli. Madera policromada. Colección Ramón Duarte Burró. Asunción. Paraguay

Figura **69**. *Arcángel Gabriel*. José Brasanelli. Madera policromada. Colección particular. Ramón Duarte Burró. Asunción. Paraguay

Figura **71**. Escalera inspirada en la *Laurenciana* de Miguel Ángel. José Brasanelli. Piedra 1726-1727. Santa Ana. Misiones. Argentina.

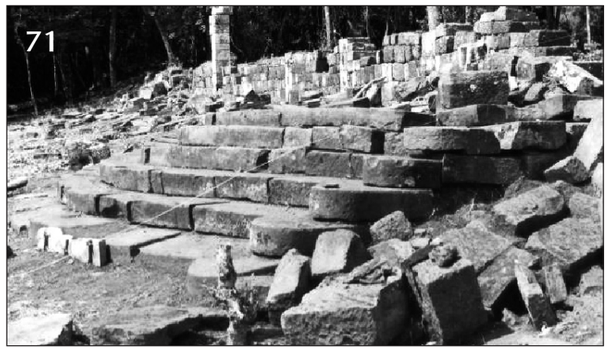
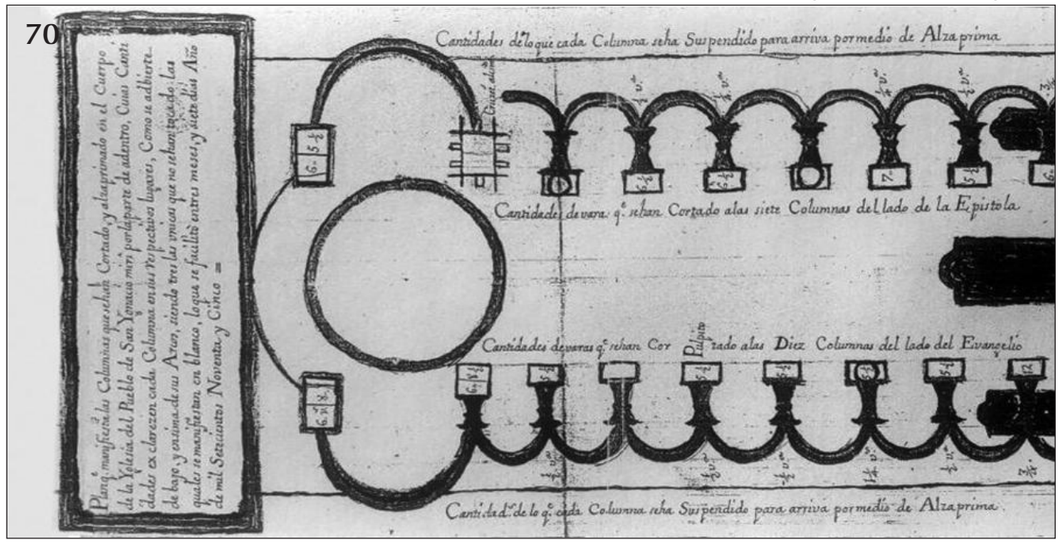


Figura **72**. *San Francisco intercediendo contra la peste*. José Brasanelli. Pintura sobre cobre 1723 (?) Propiedad Particular. Asunción. Proveniente de Santa Rosa. Misiones Paraguay.

Figura **70**. Plano del alzaprimado del templo de San Ignacio Miní. 1795. Argentina



SEGUNDA PARTE

JOSÉ BRASANELLI Y SUS DIEZ DESTINOS EN LAS MISIONES

MAPA RAZONADO DE LOS VIAJES Y DESTINOS DE JOSÉ BRASANELLI EN LAS MISIONES.

El Hermano José Brasanelli fue un artista itinerante que no permaneció mucho tiempo en ninguno de los pueblos misioneros. Su permanencia más larga ha sido en San Borja, con una estadía de casi nueve años, desde 1696 hasta 1705. Pero tampoco fue una permanencia completa ya que acompañó a las milicias misioneras al sitio y expulsión de los portugueses de Colonia del Santísimo Sacramento.

Sus viajes estuvieron estrechamente relacionados con sus obras.

El primer destino fue Córdoba, adonde llegó por lo menos dos veces. La primera para exponer y acordar con el Provincial, en esa época el Padre Lauro Nuñez, sus proyectos y tomar las medidas para los dos retablos; la segunda para instalarlos, dorarlos y pintarlos, además de instalar los frisos y pintar las dos bóvedas, la del templo y la de la capilla doméstica.

Atribuir todo el mérito de tan grandes obras al genio de Brasanelli e ignorar los aportes, aliento y los medios brindados por los Provinciales excepcionales como fueron el padre Lauro Nuñez y después Luis de la Roca, sería como ignorar para las obras de Miguel Ángel el papel de Julio II, Clemente VII o Paulo III.

En San Borja, Loreto e Itapúa Brasanelli construyó iglesias desde los fundamentos hasta los techos, desde los horcones del sistema "*og jekutu*" hasta la cubierta de "*par y nudillo*" y tejas, con todo el equipamiento de retablos, estatuas y cuadros. En Concepción, San Ignacio Miní y Santa Ana amplió o concluyó templos ya existentes o comenzados antes de su llegada. En Concepción construyó la fachada y las torres; en San Ignacio Miní concluyó una iglesia que tenía comenzados sus muros, ideó y construyó una grandiosa fachada y decoró todas las aberturas del templo, construyó la, o las torres, techó la iglesia dotándola de una bella cúpula, además de equiparla con retablos e imágenes; en Santa Ana amplió la iglesia con un crucero y un nuevo presbiterio. Construyó retablos y las famosas escaleras a la plaza, urbanizó el colegio y los talleres; en Santa Rosa, Santa María de Fe y San Ignacio Guazú esculpió importantes retablos e imágenes. En Loreto organizó un taller de escultura donde se formaron los mejores escultores guaraníes misioneros.

Además esculpió imágenes para otros destinos a los que él no podía llegar, como era la estancia de Paraguari, camino a Asunción, o la imagen patronal de Santa Ana, donde él llegaría al final de su vida pero en ese momento no lo podía hacer pues trabajaba en Santa María de Fe. Si hay alguna imagen en otros destinos, como Asunción, o en algunos de sus pueblos y parroquias aledañas es porque fueron llevados, en 1817, por los soldados de Rodríguez Francia después de la destrucción de los cinco pueblos del Paraná, de la Mesopotamia argentina.

BREVE EXPLICACIÓN DEL MAPA

1-Córdoba, Argentina.

Ningún documento atestigua dicho destino. Sin embargo la presencia de los dos retablos de su indudable autoría exige suponer su residencia en dos ocasiones: la primera para estudiar el lugar de su instalación, sus características y medidas, viaje que debió llevarse a cabo apenas llegado de Buenos Aires. El segundo viaje debió de ser acompañando los retablos ya confeccionados en Santa María de Fe, para su instalación definitiva en la iglesia de la Compañía y su Capilla doméstica. Esta segunda residencia fue seguramente más larga pues en esa ocasión no solamente se colocaron dichos retablos en su lugar sino que se pintaron y doraron a la hoja y además también se decoró la iglesia y la capilla, sus bóvedas y frisos, en el estilo acorde a los nuevos retablos. Brasanelli trabajó como pintor secundado por numerosos ayudantes guaraníes. De esos trabajos no tenemos noticias ya que forman parte de los secretos que acompañaron y rodearon todo lo referido a los retablos, su confección y la campaña de su instalación.[72]

72 Ver Sustersic B. D.: *Secretos de los Jesuitas,* Jornadas Internacionales de Estudios Misioneros, San Pablo, 2002.

2- Santa María de Fe, Paraguay.

Fue el lugar elegido para la talla de los dos retablos para Córdoba. Además era el pueblo que contaba con los mayores talleres y los más famosos escultores. La escuela tradicional guaraní alcanzó en ese pueblo su máximo exponente estilístico autóctono: la imagen patronal de Santa María de Fe. Pero allí Brasanelli se encontró con la mayor resistencia a la introducción de su estilo barroco, resistencia que se deduce del análisis de las imágenes de su retablo principal y de su comparación con el retablo de San Ignacio Guazú. De esa primera estadía quedó en el pueblo solamente una imagen, la *Inmaculada de la peana de la serpiente y el esqueleto*. Veinticinco años más tarde Brasanelli volvería al pueblo, probablemente para saldar su deuda prometida y tallar allí quizás sus más bellas imágenes, sin contar las de San Igncio Miní y Santa Ana que no conocemos.

3- San Borja, Brasil.

Sin duda, decepcionado por la recepción negativa de su propuesta reformadora, Brasanelli se propuso erigir un monumento como proclama de su credo artístico. Proyectó una iglesia nunca vista en las Misiones, con cimborrio que combinaba el de la Compañía de Córdoba con algo del construido por Guarino Guarini en Turín; incluyó las dobles columnas de Miguel Ángel, los retablos de Simón de Pineda, imágenes de Pedro Roldán y pinturas de Valdés Leal. Lo más relevante lo ubicó en el centro del gran retablo principal: el éxtasis de San Borja según el ejemplo de Bernini en el paradigma supremo del estilo barroco, el altar de Santa Teresa en la Capilla Cornaro de Roma.

Según los relatos de todos los viajeros fue la iglesia más espectacular de las Misiones. Pero no conmovió mayormente al público guaraní, a juzgar por la ausencia de continuadores o imitadores. Solamente la media naranja, algo rebajada, pasó a formar parte de la nueva arquitectura misionera, a pesar de que su ejemplo quedó limitado a las Misiones de Guaraníes, sin llegar a las de Chiquitos.

4-Concepción, Argentina

Se trató de una iglesia de cinco naves a la cual Brasanelli antepuso una gran fachada de piedra itaky sin liga de cal, que se mantuvo hasta 1887, cuando un capitán correntino la mandó demoler. En las seis hornacinas de esa fachada Brasanelli no entronizó sus imágenes barrocas sino las de los escultores guaraníes en el estilo que él habria venido a reformar. Este es sin duda alguna el suceso más importante y significativo de toda su reforma: la aceptación de la cultura artística local en igualdad de condiciones, e incluso anteponiéndola, a sus propias imágenes barrocas.

5- Loreto, Argentina.

Aquí organizó Brasanelli el mayor taller de las Misiones. De aquí surgió la serie de los crucifijos con cuerda en el antebrazo. Todas las imágenes, de autorías diferentes, son de muy buena calidad técnica y artística lo que señala el gran nivel de ese taller, donde el diálogo entre el maestro y los escultores guaraníes fue uno de los mejores de las Misiones. No podemos saber si todos los crucifijos de la serie alli surgida fueron tallados en su presencia; es más, seguramente varios de ellos fueron encargados y tallados después de su partida. También el *San Miguel de Itaugua*, (Paraguay) proviene de este período lauretano por sus coincidencias con el Crucifijo de la cuerda. La *Virgen de la Candelaria* de Capiatá tuvo una historia seguramente parecida a la

del *San Miguel*, además de las de muchas otras imágenes no fáciles de identificar. El *Niño Jesús Alcalde* de San Ignacio Guazú proviene del período lauretano, pero no podemos asegurar si fue tallado por encargo o fue un traslado compulsivo de los soldados en 1817. El taller de Loreto es uno de los temas que más secretos reserva para las futuras investigaciones.

6- Itapúa, Paraguay.

Por la carta del padre Astudillo se sabe que Brasanelli construyó la iglesia y la equipó con pinturas e imágenes. El caso de este pueblo muestra el importante papel que tuvieron los pobladores guaraníes en la conservación de sus imágenes, porque la población guaraní de Itapúa fue trasladada a Carmen del Paraná y no quedó nadie para cuidar y proteger las imágenes y, en consecuencia, solo quedan algunas en la Catedral de Encarnación. La suerte de Itapúa, separada de su población guaraní, ha sido lamentable, y más lamentable fue la de su riquísimo patrimonio artístico. Porque además de las obras de Brasanelli, Itapúa, por su antigüedad, debió de contar con un patrimonio muy valioso. Queda como gran tarea para ir rescatando los restos de ese naufragio. Un caso aparte es el de la primera imagen de las Misiones, la *Conquistadora* del padre Roque González, cuya presunta copia, pintada por el itapuense Habiyu se guardaba desde hacía un siglo en Itapúa y fue sin duda conocida por Brasanelli. Pudo enterarse de los motivos de su gran veneración y del por qué los guaraníes daban tanta importancia al tema de las miradas en sus imágenes. Se trata de conjeturas pero el hecho es que después de Itapúa Brasanelli esculpió su famosa *Anunciación* en Santa Rosa que marca una gran apertura a la estética y mentalidad guaraníes, suceso que contemplado bajo esta luz ya no sería tan repentino y difícil de explicar.

7- Santa Rosa, Paraguay.

En la Capilla u Oratorio de Loreto la labor de Brasanelli fue muy importante. Según la tradición representa a la casita de Nazaret donde la Virgen recibió el anuncio del Arcángel Gabriel de su maternidad divina y donde, mediando su aceptación, el Hijo de Dios asumió la carne humana, de allí el término teológico de Encarnación. Las pinturas de la pared que da al este relatan dicho suceso de consecuencias cósmicas. Entre ellas la rebelión de un grupo de ángeles a adorar la forma humana asumida por Dios Hombre, por lo que son precipitados al infierno por San Miguel Arcángel y sus ángeles fieles. Pero Brasanelli no se conformó con estas pinturas, que quedaron inconclusas en su parte inferior, sino que talló en imágenes de bulto a los dos, o mejor tres, protagonistas de la Anunciación. Se trata de un conjunto, quizás el más logrado de las obras conocidas de Brasanelli, en el cual el escultor muestra conocer en profundidad el lenguaje y los resortes de la sensibilidad guaraní. Ningún artista europeo ha logrado penetrar los misterios de la cultura guaraní como Brasanelli. Siempre la posteridad le atribuyó esta obra pero no siempre dio muestras de comprenderla más allá de la admiración por las anécdotas de su relato. Pero para los que profudizaron más en su arte estas figuras se constituyeron también en el paradigma del arte misionero y el logro de la enseñanza y predicación del cristianismo misional, cuando en realidad también podrían simbolizar el enriquecimiento de un artista europeo en contacto con la fe y el cristianismo guaraní, establecido ya hace más de cien años en la región.

8- Santa María de Fe, Paraguay.

Se trata del pueblo rebelde, donde no fue aceptada la Inmaculada de la peana con la serpiente y el esqueleto. Lo que más rechazaban los guaraníes era su mirada hacia lo alto y a la derecha y no al frente, al espectador orante, como la imagen patronal de Santa María de Fe y todas las

demás imágenes del gran retablo. ¿Qué necesidad tenía Brasanelli de residir en un pueblo que había rechazado su arte y con cuyos pobladores su relación no era la mejor? ¿O quizás vino especialmente para reconciliarse con ellos? Esa deducción surge del hecho de que no esculpió ninguna imagen que dirigiera su mirada a lo alto, al cielo. Más aún, de Santa María de Fe proviene la única imagen, de las que conocemos de Brasanelli, que se afirma frontalmente y cuya mirada se dirige decididamente, sin lugar a duda alguna, hacia el espectador orante.

El ejemplo de la imagen patronal seguramente era impactante, pero probablemente los comentarios y consideraciones teóricas con los escultores guaraníes lo movieron a intentar un ejemplo en el estilo local, y concediendo algo tan caro a los escultores barrocos, como la mirada creadora de direcciones espaciales heterogéneas, renunciando a esa mirada barroca para dirigirla en la única dirección aceptada por la cultura y religiosidad guaraní: al frente. Las otras imágenes esculpidas por Brasanelli en el pueblo de Santa María de Fe y que presumimos la acompañaban en el mismo retablo, no suman sus miradas a la de la *Virgen de la Candelaria*, al frente, pero tampoco la contrarían ni se oponen a ella, con ejes direccionales declaradamente diversos. El maestro entornó sus ojos con los párpados solamente semiabiertos que no logran proyectar miradas en direcciones precisas. En efecto, con los párpados bajos está el espléndido *San Miguel* como si mirara al demonio - anaconda de su peana. También baja su mirada el *San José* que parece mirar solamente al *Niño* y al angelito que juega a sus pies. El mejor ejemplo de esa mirada entornada es la *Santa Bárbara*, que tiene una expresión sonriente de felicidad interior, casi mística debida a su sonrisa apenas esbozada y su mirada misteriosamente ausente. En estas imágenes se constata atención prioritaria al tema de las miradas que Brasanelli resuelve de un modo personal y novedoso, hasta ahora nunca visto.

9- San Ignacio Miní, Argentina.

La pérdida de toda la imaginería de la iglesia de este pueblo es para la cultura y la historia de arte un daño y un drama incalculable. Seguramente quien planeó y dio la orden de esa destrucción, como los que la ejecutaron, pensaron que llevaban a cabo una labor patriótica porque esa acción posibilitaría la conquista de todo ese territorio. Probablemente las tropas de Chagas que llevaban a cabo las mismas destrucciones en los pueblos de Uruguay también planeaban apoderarse de esos territorios. Cuando leemos la descripción de Jaime Oliver de todo el equipamiento de ese templo, labor de los últimos años de vida de Brasanelli, no podemos aceptar pasivamente esa catástrofe histórica, que no fue resultado de terremotos, inundaciones ni otros acontecimientos inevitables de la naturaleza, sino consecuencia de decisiones premeditadas por fríos y mezquinos cálculos humanos.

Los dos relieves de ángeles que flanquean la entrada al templo permiten establecer comparaciones con los rostros de los ángeles de las últimas obras del maestro en Santa María de Fe y en Santa Rosa y establecer así la continuidad estilística de la evolución del proceso creativos del maestro y de los talleres que él dirigía y que participaron seguramente de esas labores y de sus estilos.

A pesar de la total pérdida de los cinco retablos y de todas sus imágenes, San Ignacio Miní atesora varios testimonios valiosísimos de la sintonía y feliz encuentro de dos culturas aparentemente ubicadas en extremos opuestos y distantes. Quizás el ejemplo más notable es la portada de la sacristía.

La galería sur del patio del colegio está alternada de aberturas enmarcadas con pilastras cuyos capiteles, de notable bulto, se caracterizan por motivos clásicos de hojas de acanto. En dichos capiteles de dos grandes hojas que parten de un tallo central, los guaraníes veían

mariposas de alas abiertas, imaginándolas encaramadas en una planta de cuya flor libaban el néctar. Seguramente se lo comentaron repetidas veces al maestro, el cual les habría sugerido que ellos mismos las esculpieran en esa actitud, reservándoles dos paños de pared privilegiados en la portada de la sacristía.

Tampoco podemos descartar que ellos se lo hubieran propuesto. En cualquiera de los dos casos, sin duda, la relación de Brasanelli con sus ayudantes estuvo muy lejos del estereotipo de cultura dominante y cultura dominada en que solemos pensar la relación de los jesuitas con el pueblo guaraní. De que no se trata de ninguna idealización lo prueba este bellísimo relieve de mariposas libando flores, todas diferentes, que aún se conservan en la portada de la sacristía de San Ignacio Miní. Solo la imaginación puede reconstruir lo que fueron estos relieves en su estado original iluminados con bellos colores en los que los guaraníes tenían excelente gusto y mucha habilidad.

Obras de arte así solo pueden surgir en un clima de libertad y sin duda de aliento y compenetración del maestro con sus ayudantes e identificación de estos con aquel. Estas bellísimas mariposas libando flores demuestran mucho más que las teorías sobre el poder de Michel Foucauld, inspiradas en sociedades europeas y cuya aplicación a la sociedad misionera es distorsionante.

10- Santa Ana, Argentina

Las escaleras de la entrada al colegio y las del patio del colegio a las galerías nos anuncian claramente que no había decaído en absoluto el vigor creador de Brasanelli. Por el contrario, estas audaces creaciones nos dan una pauta de lo que fue Santa Ana en términos urbanísticos y de lo que pudo haber sido su iglesia y su equipamiento. La imagen patronal, que se encuentra en el Museo Monseñor Bogarín, confirma la esperanza de que alguna otra imagen haya logrado ser salvada.

Son muchas las obras proyectadas en Santa Ana, lo que demuestra que el maestro no se sentía sin fuerzas y que debía tener en cuenta ya sus límites. El desenlace de su vida llegó inesperadamente y truncó seguramente muchos de sus proyectos. Cuales eran esos proyectos lo sabemos en parte por las órdenes del Provincial Luis de la Roca. Decimos en parte porque la escalera a la plaza no figuraba entre esas órdenes. Del mismo modo pudieron existir muchas ideas y proyectos en la mente de Brasanelli sin que pudiéramos conocerlos o siquiera vislumbrarlos. Asi que debemos aceptar que Sta. Ana es un tema abierto con muchas incógnitas cuyo nivel de concresión por ahora está apenas esbozado por posibles hipótesis.

CAPÍTULO IV

EL MISTERIO DEL PRIMER DESTINO CON INSUFICIENTE DOCUMENTACIÓN: CÓRDOBA.

19.-El encuentro de dos grandes visionarios: el padre Lauro Núñez y el Hno. José Brasanelli

En América todo estaba por hacerse. Eso lo sabía muy bien el padre provincial Lauro Núñez, quien trataba de organizar las relaciones de la capital, con los colegios, las residencias y las misiones. Más que subordinar éstas a aquella, el Provincial debía tratar de fundar a Córdoba como una verdadera capital. Esto mismo habían procurado sus predecesores en el siglo XVII. La gran posibilidad, si no la única, era canalizar los aportes humanos que llegaban de Europa hacia las obras ya emprendidas o nuevas por emprender. Había que conocer y encauzar las capacidades de los nuevos operarios cuya meta eran las misiones. Por un lado estaban los sacerdotes, que serían los obreros de indios, los misioneros propiamente dichos. Pero también llegaban los hermanos coadjutores, dueños de oficios, muy necesarios en la Provincia ya que ellos no podían ser reclutados entre los laicos españoles pobladores de las ciudades y pueblos de la colonia cuyo oficio en general eran las armas. La tarea de dominar a las poblaciones americanas era la principal para el estado español. Pero para la conquista espiritual lo principal era la conversión y persuasión de los indios. Ella se instauraba con la predicación y se desarrollaba y afirmaba con el culto y la liturgia que exigían el apoyo de las artes: la arquitectura, los altares, retablos con imágenes, la música y la danza.

El Provincial hizo un diagnóstico y destinó a los recién llegados de la expedición de cuarenta y tres misioneros de enero de 1691 según las necesidades que eran evidentes: el Padre Antonio Sepp al centro musical de Yapeyú y el artista plástico y arquitecto, José Brasanelli, a Córdoba.

Una vez en la ciudad capital de la Provincia y tras un breve recorrido, Brasanelli ya tenía ideas para hacer una propuesta al Provincial: era muy necesario un altar central para lel templo de la Compañía y una capilla doméstica para los Ejercicios espirituales.

El altar principal quedaría espléndido con unas columnas salomónicas que eran muy apreciadas en Europa en ese momento. Lo demás - las pinturas de las bóvedas y los frisos - llegarían luego una vez que el templo adquiriera direccionalidad y todo apuntaría al altar principal. Allá, en ese altar, se produciría el milagro de la transmutación de la materia en potencia espiritual, donde las columnas salomónicas sacudirían la inercia de la tradición de los templos clásicos y con poderoso ímpetu llevarían a lo alto todo lo que pudiera retener al hombre en los moldes de la historia. Esos regios puntales simbolizarían el salto definitivo del hombre hacia lo alto de la gloria de Dios. La transmutación del pan en el cuerpo de Cristo y del vino en su sangre adquiriría en las columnas salomónicas, aun mejor que en los arcos apuntados góticos, una expresión visual que por fin la arquitectura religiosa lograría expresar en sus altares y retablos.

El proyecto de Brasanelli encontró en el padre Lauro Núñez un entusiasta apoyo para convertirse lo más pronto posible, de idea en realidad. En el templo, ese proyecto alcanzaría su expresión en su máxima potencia. En la Capilla Doméstica esas ideas lograrían su mayor precisión en la intimidad del diálogo de los Ejercicios espirituales de San Ignacio de Loyola. Este

retablo sería, es cierto, de menores dimensiones por el tamaño reducido de la capilla pero, por lo mismo, más concentrado y ornamentado, como un verdadero relicario.

Pero no terminaron allí las propuestas del artista recién llegado. Siguiendo el ejemplo de la capilla elíptica de San Hermenegildo de los jesuitas en Sevilla, con un relieve de Jesús adolescente en lugar de linterna y toda la cúpula-bóveda dividida en gajos con imágenes de santos y relieves alegóricos, con parecida idea propuso Brasanelli decorar la bóveda de ambos recintos: la iglesia y la capilla.

En los frisos planeó tallar cartelas con alegorías llamadas empresas sacras y entre uno y otro de esos tableros - que confeccionaría en las misiones - se propuso pintar a los mártires y representantes ilustres de la orden jesuítica. En cambio, en la capilla aplicaría arcos fajones ornamentados, tallados y dorados, y pintaría alegorías marianas en varios medallones.

Era un grandioso programa en el cual el artista recién llegado podría demostrar toda su capacidad creativa y los nuevos estilos artísticos de su patria que se proponía difundir. Tomó las medidas necesarias y propuso al Provincial trasladarse de inmediato al futuro teatro de operaciones donde hubiera abundancia de maderas, buenos talleres y hábiles operarios. El lugar elegido fue Santa María de Fe en el actual Paraguay. Allí y en la vecina San Ignacio Guazú podía encontrar materiales y carpinteros, talladores, escultores, doradores y pintores.[73]

Estas serían las grandes metas para las que el Padre Provincial pondría a disposición todos los recursos posibles y disponibles de la Provincia. El recién llegado artista sería, como lo fueron Miguel Ángel y Bernini, el brazo ejecutor que llevaría esos planes a su realización y triunfo definitivo. El acuerdo entre ambos era total, sin fisura alguna y por ello logró su concreción en el breve tiempo de media década. Todos los jesuitas que pasaron por esa iglesia tuvieron la oportunidad de admirar, ya fuera al penetrar en el templo, ya fuera durante la celebración del sacrificio de la misa, la magnificencia del altar que Brasanelli había proyectado y había construido con la ayuda de los guaraníes de San Ignacio Guazú y de Santa María de Fe. En adelante se dedicaría a ellos e intentaría conquistarlos para el nuevo arte barroco tan gloriosamente instaurado en el templo de su capital.

20.- La cúpula de la iglesia de la Compañía: modelo para las cúpulas misioneras.

Para Brasanelli fue suficiente avanzar unos pasos en el templo de la Compañía de Córdoba para comprender que ya no estaba en Europa sino en América. La bóveda de Felipe Lemer era tan redonda y perfecta como la de San Pedro, pero había sido construida no de las rocas extraídas de las entrañas de la montaña, ni con ladrillos cocidos en el fuego, sino con las maderas traídas de las Misiones, aserradas y ensambladas por los operarios guaraníes. Esas maderas construían la bóveda de la iglesia, tan sólida y quizás más bella que las bóvedas europeas. Nunca había visto el hermano nada parecido en el Viejo Mundo de donde parecía provenir todo lo digno de tener en cuenta e imitar. En lugar de bóvedas de mampostería, ladrillos y cal, acá en Córdoba contemplaba una bella, inmensa y perfecta bóveda de madera.

A diferencia del arquitecto Prímoli, también lombardo, que arribó a América para reemplazar a Brasanelli a la muerte de éste en 1728 y que se propuso eliminar toda la madera, hasta la última astilla, como en las grandes arquitecturas europeas, Brasanelli amó la madera como parte de su nueva realidad, la que unida a la piedra rosada asperón, o itaky, sería la materia que el Nuevo Mundo le brindaba para construir sus nuevos templos consagrados al mismo Dios que adoraban tanto indios como europeos.

73 Sta. María de Fe y San Ignacio

Pero el descubrimiento de las posibilidades de la piedra itaky llegaría años más tarde en San Borja. Por el momento estaba admirado de lo que habían hecho sus predecesores con la madera en la bóveda en la iglesia de la Compañía. Se trataba de un prodigio de la ingeniería naval que durante siglos desarrolló una verdadera ciencia que permitía a los galeones atravesar los océanos y resistir los vendavales y las olas más gigantescas y peligrosas de sus tormentas. Esa ciencia puesta entonces al servicio de la construcción permitió techar la gran nave única de la iglesia de la Compañía. Se trataba de una prueba y una demostración de la enorme inventiva de los miembros de la nueva Orden.

Los estudios sobre la compleja tecnología de la bóveda de la iglesia llevaron indefectiblemente la atención de Brasanelli a la cúpula, que no es una cúpula propiamente dicha, sino una pequeña torre o cimborio de forma cuadrada con techo piramidal cubierto de tejas. En su interior con tablones de maderas arqueados, se aloja la cúpula para ser vista desde el interior de la iglesia. Sobre esa cúpula de madera Brasanelli pintó un coro de ángeles músicos, registrados por fotografías, ya que las pinturas se perdieron durante el incendio de la iglesia pues quedaron tapadas por el hollín que dejó el humo que subía a la cúpula que actuó de chimenea. Por fortuna se pudo apagar el fuego antes de que ardieran la bóveda y los retablos, lo cual habría sido una pérdida irrecuperable, agregada a las cuantiosas iglesias misioneras devoradas por el fuego, las más de las veces provocado e intencional.

Seguramente Brasanelli, como en su estadía en Sevilla, ya se había acostumbrado a anotar todo lo digno de atención en los borradores que siempre lo acompañaban; todo ello fue constituyendo su gran bagaje de ideas y soluciones para las obras que lo esperaban. Además de su fiel memoria estas anotaciones serían el gran repertorio de ideas, muchas de las que aplicaría en la primera iglesia construida por él en las Misiones, ya antes de que finalizara ese siglo XVII. El templo que deslumbró a todos fue el de San Borja. En él aparecieron una serie de novedades que no se conocían en las Misiones y que no llegaron a difundirse en las nuevas fundaciones de Chiquitos que se estaban fundando en ese mismo tiempo en la actual Bolivia. Allí fue llevada la tradicional arquitectura misionera del siglo XVII sin las entonces recientes reformas de Brasanelli. Tampoco llegaron allí sus cúpulas y menos aun las posteriores novedades de Prímoli de bóvedas y pilares de piedra sin cal y sin sustento de horcones, ausencia fatal que tantos contratiempos y accidentes causaría en sus iglesias, sobre todo en Trinidad. Pero en las Misiones de Guaraníes las nuevas ideas de las cúpulas de Brasanelli tuvieron rápida aceptación y pronto fueron adoptadas como imprescindibles en las nuevas iglesias del siglo XVIII.

Pronto los cimborrios y las cúpulas de las iglesias misioneras, aunque de menor altura que la de Córdoba pues debían estar sostenidos por gigantescos horcones, aparecieron emergiendo de los techos de todas las nuevas iglesias misioneras. Después de San Borja, la primera iglesia con cúpula emergente fue el templo de San Nicolás, le siguió San Juan Bautista. En San Ignacio Mini, dos décadas después, Brasanelli construyó incluso una escalera de piedra que asciende a los tejados del templo para el mantenimiento permanente que requerían esos nuevos cimborrios, medias naranjas o cúpulas que son los diferentes nombres con que se conocieron en la historia de las Misiones.

21.- El secreto de los retablos y de las obras de Brasanelli en la iglesia de la Compañía.

La ciudad a la que llegaba la tropa de carretas en la que viajaba el Hno. Brasanelli era bastante diferente a Buenos Aires. Sus casas y conventos eran de sólidos muros y techos de tejas. La iglesia

de los jesuitas era imponente. Aunque todavía sin fachada, en su amplio interior lucía una gran bóveda que por su amplitud casi competía con la del Gesú de Roma. Pero esa cubierta no era de ladrillos según la tradición de todas las iglesias barrocas. Ella había sido construida veinte años antes con maderas de los bosques de la misión de Corpus, llevadas y elaboradas por los carpinteros guaraníes bajo la dirección del hermano Felipe Lemer.

El hermano Brasanelli traía muchos esquemas y algunos planos de los más modernos retablos sevillanos que por entonces eran los de Simón de Pineda. Pero la empresa de su construcción debía desarrollarse en total sigilo para evitar que los obispos de las ciudades coloniales españolas, atraídos por el gran despliegue de operarios y obras, enviasen pedidos de reparaciones o construcciones de iglesias, retablos y altares a las Misiones, sobrecargando así a los operarios guaraníes y desviando su labor hacia empresas fuera de los, ya bastante exigidos, pueblos de indios. [74]

Ese sigilo explica la escasa documentación sobre las actividades de Brasanelli en el quinquenio 1691-1696. El historiador jesuita Guillermo Furlong declaró decepcionado, después de una prolija búsqueda en los archivos, que nada se podía saber sobre las actividades ni lugares de residencia del artista lombardo durante los primeros cinco años de su permanencia en el Nuevo Mundo. El enigma recién se resolvió plenamente al superponer las dos grandes lagunas o vacíos históricos de esa época: el de los primeros cinco años de Brasanelli con el del anonimato total de esos importantísimos retablos. Ambos misterios, aunque de naturaleza diferente, coincidían con notable exactitud, pero quedaba una última duda, de no menor importancia, que arrojaba su sombra de incertidumbre sobre toda la investigación.

¿Cómo fue posible que ni la historia de los jesuitas ni la de la ciudad de Córdoba nos transmitieran ningún rastro documental sobre la autoría de esos importantísimos altares siendo que el anterior retablo, de 1669, para la misma iglesia estaba documentado? Pero ahora se trataba de dos, el central de la iglesia y el de la Capilla Doméstica, ambos con las revolucionarias columnas salomónicas, únicas en Río de la Plata en esa época y, junto a las de la iglesia de la Compañía de Cuzco, las primeras en América. Probablemente el proyecto que mostró Brasanelli, con las novedosas columnas, debió de ser en su época tan impactante que decidió al padre Lauro Núñez a reemplazar el retablo anterior por otro mucho más grande, moderno e imponente con las nuevas columnas. Todo coincidía perfectamente pero faltaba alguna confirmación documental de un recibo de pago por la talla, los dorados y la policromía de ambos retablos, el de la iglesia de la Compañía y el de la Capilla Doméstica.

Todas las búsquedas en diferentes archivos parecían inútiles, cuando, inesperadamente, un manuscrito del Archivo Nacional de Madrid abrió la posibilidad de aclarar la situación. Dicho documento parecía referirse directamente a los retablos cordobeses cuando afirmaba que:

"*De las limosnas dadas de pueblos particulares a dicho colegio se hablaba también mucho, pero, como así el que lo daba, y el que lo recibía las tenían y lo hacían con mayor secreto*".[75]

¿Por qué, cuándo, cómo? Muy poco más se aclaraba, pero dado el contexto de las quejas de los misioneros por las pesadas cargas de las "limosnas" a los colegios y la prohibición posterior

74 Es conocido el caso del pedido del obispo de Buenos Aires, Antonio de Azcona Imberto, de maderas de las Misiones y "maestros" guaraníes para construir el techo de la catedral de Buenos Aires que se estaba hundiendo: "[...] *por falta de inteligencia de los artífices y mala calidad de los materiales* [...] *Y así vuelvo los ojos a sus Reducciones donde me dicen es grande la abundancia de madera de todas calidades, y que sobra la gente así para cortarlas como para labrarlas porque para todo hay* ***indios inteligentes y maestros."*** AGN, Sala IX, 6-9-4. La negativa a dicho pedido deterioró las relaciones entre la iglesia y la Compañía.

75 Archivo Histórico de Madrid. Clero Jesuitas: 120 (3), doc. 96, letra S correspondiente a Secretos. SUSTERSIC, "Secretos de la Compañía de Jesús en la Provincia del Paraguay", en *Jornadas de estudios misioneros, San Pablo, 2002*.

de Roma de dichos disimulados tributos, esas pocas palabras bastaban. Los jesuitas como nadie sabían guardar secretos y solo ellos podían saber las razones que motivaba dicho hermetismo, aunque ahora también nosotros las conocemos. Ellas tenían que ver con el secreto que pesaba sobre las "limosnas" de las Misiones al colegio de Córdoba, a las cuales estuvieron consagrados, podemos sostener, los primeros cinco años de la vida y labor del recién llegado coadjutor jesuita.

Aceptar que nada absolutamente se puede averiguar sobre esos primeros cinco años de Brasanelli en América, como lo confesó el padre Guillermo Furlong, fue honesto de su parte, pero injusto con el artista investigado ya que ha tenido el mismo efecto que decir que nada hizo durante ese considerable tiempo. En el caso de un coadjutor jesuita que había llegado ansioso por realizar sus proyectos, dicha afirmación no solamente significó ignorar la realidad, sino casi contradecirla.

El primer período no es solamente un lapso de cinco años de duración, sino que se trata de los primeros cinco años desde su llegada a América, por lo que convenía investigar el ejemplo de los demás coadjutores jesuitas, hábiles en algún oficio, en igual situación de reciente arribo a la Provincia. Todos, sin excepción, antes de ir a las Misiones como la meta más preciada, debían aportar su arte al embellecimiento de los colegios de Buenos Aires y sobre todo de Córdoba. Así le ocurrió, ya en 1620, al hermano Luis Berger quien tuvo que escribir a Roma para pedir la intervención del Padre General Mucio Vitelleschi para que lo dejaran partir a las Misiones. También le sucedió así al hermano Prímoli. Su compañero Giovanni Batista Bianchi ni siquiera llegó a conocer las Misiones. El hermano Forcada también debió esperar antes de trabajar entre los guaraníes. Tampoco los conoció el hermano Zípoli que murió en Córdoba a pesar de su extensa obra dedicada a los músicos indios.

¿Se puede pensar que a uno de los mejores escultores y pintores de la orden jesuítica le sería posible llegar a su destino, las Misiones, sin antes dejar muestras de su talento en alguna de las tantas urgentes obras del colegio y de la iglesia de la capital de la Provincia?

Buscando en la Córdoba jesuítica algunas obras de posible atribución al joven artista que traía de Italia las novedades barrocas de Bernini - sobre todo sus columnas salomónicas - es imposible no detenerse en los dos retablos, el principal de la iglesia y el de la Capilla Doméstica de la Compañía. Ambos altares lucían las primicias de las columnas salomónicas en el Río de la Plata, coincidentes con la llegada de Brasanelli en la última década del S. XVII. Sorprendentemente estos retablos, aun siendo los más importantes de la historia del arte rioplatense, no tenían autor conocido, ni siquiera supuesto por alguna hipótesis de los estudiosos de la docta ciudad y del arte colonial español o sudamericano.

No se trata de desidia por parte de dichos investigadores sino de un tema y período cubiertos por una orden de secreto que determinó que ningún comentario ni alusión documental trascendiera esas obras.

Este caso de verdadero vacío histórico fue cubierto inicialmente con una teoría del que escribe el presente libro, teoría que el análisis detenido del estilo de esas obras fue convirtiendo poco a poco en mayor certeza. La teoría suponía que para tallar esos retablos barrocos el recién llegado escultor se trasladaría a alguno de los pueblos donde hubiera abundancia de maderas y de operarios hábiles en su talla. Según las búsquedas realizadas, esos pueblos, por muchas razones, podían ser San Ignacio Guazú y Santa María de Fe.

Además en los catálogos del Archivo de los Jesuitas en Roma (ARSI) se lograron encontrar dos asientos en los cuales figura el nombre de Brasanelli. El primero, de 1693, no lo ubica ni en Córdoba ni en Buenos Aires, sino en las Misiones. El segundo, de 1695, precisa que se hallaba

todavía en las Doctrinas del Paraná, entre las que se encuentran los dos pueblos mencionados.

Aún en la actualidad muchos historiadores solo depositan su confianza en algún documento escrito para permitirse atribuir esos retablos al coadjutor jesuita, el hermano José Brasanelli. Pero el hecho mismo de la total carencia documental es ya una prueba de que ellos estaban incluidos entre las limosnas de los pueblos misioneros al colegio de Córdoba, mencionadas en el documento del Archivo de Madrid anteriormente citado pero que conviene recordar cuando dice:

"De las limosnas dadas de pueblos particulares a dicho colegio se hablaba también mucho, pero como asi el que lo daba y el que lo recibía las tenían y lo hacían con mayor secreto"[76]

También debemos señalar que durante mucho tiempo se creyó que esos retablos pudieron ser tallados y traídos de Perú, lo cual revela, no solo miopía, sino total ceguera. Que ese encargo, los pagos y el aventurado transporte a lomo de mulas no quedasen registrados en ningún recibo ni línea escrita en la copiosa correspondencia jesuítica, es inadmisible. Pero más inadmisible es pensar en la existencia, en esa época, en Perú o en el Río de la Plata, o en la misma Córdoba de un artista que reuniera idénticas características de síntesis italo-andaluza que caracterizó al hermano Brasanelli, puestas en evidencia, tanto en el retablo central del templo, como sobre todo en el de la capilla doméstica.

Por otra parte podría plantearse la hipótesis de que Brasanelli remozara un retablo ya existente, adosándole las novedosas columnas salomónicas. Sin embargo, los diferentes órdenes, los entablamentos y cornisas y sus ménsulas están en absoluta concordancia con dichas columnas. Un estudio técnico de los ensamblados y de las diferentes maderas de ese gran retablo podría aportar más revelaciones, ya no indispensables, pero siempre convenientes sobre la discusión de su autoría.

El porqué de los secretos sobre esas "limosnas de las misiones al colegio de Córdoba", debe ser analizado en las polémicas y reclamos a Roma por parte de los padres misioneros y los argumentos de las respuestas de los jesuitas cordobeses. Lo cierto es que esas limosnas, que constituían pesados tributos para las Misiones, permitieron equipar el templo principal de la Compañía con unas obras de arte que de otro modo y en otras circunstancias no podrían haber sido confeccionados para dicha iglesia.[77]

22.- Tallando en las Misiones las primeras columnas salomónicas del Río de la Plata

En los dos retablos, el principal de la iglesia de la Compañía y el de la Capilla Doméstica, se revela la confluencia de dos vertientes: la arquitectónica italiana-lombarda y la retablística sevillana, de las que sólo podía ser su portador a América, a fines del siglo XVII, el jesuita José Brasanelli. Esa extraordinaria síntesis pudo surgir en la cultura de un artista perteneciente a una orden que ya en esa época cultivaba valores de una civilización globalizada universal. Su formación lombarda y el conocimiento de los retablos sevillanos, en especial de los de Simón de Pineda, durante su larga estadía en esa ciudad andaluza mientras esperaba embarcar para América, le permitieron conocer e incorporar los elementos que luego se integrarían en esa ponderable síntesis que son los retablos de la Compañía en Córdoba.

La extraordinaria organización arquitectónica, cuya racionalidad y monumentalidad son únicas, no sólo en América, se manifiesta sobre todo en el gran retablo de la iglesia de la Compañía, el cual fue concebido y diseñado para ese templo, con el que se identifica de un modo inconfundible.

76 Archivo Histórico de Madrid. Clero Jesuitas: 120 (3), doc. 96, letra S correspondiente a Secretos.

77 El Dr. Ricardo González señaló que al registro más alto le faltan algunos elementos y decímetros de altura. Ello parecería ser causado por una amputación realizada en el siglo XIX para acondicionar el retablo a la elevación del piso del templo. La fotografía conocida del siglo XIX del interior sin el retablo también parece provenir de la época en que se estaba ejecutando la obra del cambio de los pisos del templo y de su presbiterio.

El menor de los dos retablos, sin el énfasis monumental del de la iglesia ya que estaba destinado a la intimidad de la Capilla Doméstica, desarrolla mejor la ornamentación de los retablos sevillanos, pero sin abandonar ese orden racional que caracteriza la arquitectura lombarda renacentista.

Si en los catálogos del ARSI correspondientes a la Provincia del Paraguay existen registros que certifican que Brasanelli en sus primeros años transcurridos en América residió en algunos de los pueblos de las Misiones de guaraníes, y precisan que lo hizo en las Doctrinas del Paraná, debemos identificar a alguno de esos pueblos, entre ellos Santa María de Fe, como un lugar donde se pudieron esculpir los dos altares: el de la iglesia de la Compañía de Córdoba y el de su Capilla doméstica.

La decisión de instalar la fábrica para los retablos de Córdoba en Santa María de Fe contaba con muchas razones y pruebas. La primera es que allí ya operaba uno de los mejores talleres de escultores y retablistas de las misiones. Ellos trabajaban no solamente para su pueblo sino que también recibían encargos incluso desde Asunción. La otra prueba es que entre las imágenes guardadas en el museo de esa localidad hay algunas que son, sin duda, las más europeas de todas las esculpidas por el maestro en América. Esas imágenes testimonian su actividad durante una temprana estadía en el pueblo de Santa María de Fe, antes de pasar a San Borja en 1696.

Los carpinteros y tallistas guaraníes, expertos en la talla de todos los elementos de un retablo renacentista, aún no habían tenido contacto con planos que incorporaran las retorcidas columnas salomónicas. Todos, seguramente, observaban hasta el mínimo movimiento del maestro. La pronta incorporación de las nuevas técnicas seguramente sorprendió al artista recién llegado. Todo se podía hacer en los talleres, excepto aplicar el bol de armenio y la hoja de oro, ya que aunque sabían hacerlo muy bien, el dorado podía sufrir daños en el largo viaje en balsa, o barco, a Santa Fe y después en carretas a Córdoba. El retablo se terminaría de lijar y ensamblar en Santa María de Fe, pero luego sería desarmado para su transporte. El pulido final y todas las operaciones de dorado serían llevados a cabo después de su ensamblado en el sitio definitivo de su ubicación en la iglesia de la Compañía. **Fig. 5 y 6**

23.- Brasanelli y Prímoli: una aceptación diferente de los materiales de la arquitectura misionera.

Las ideas de Brasanelli y Prímoli sobre la aceptación de los horcones de madera en la arquitectura misionera fueron diferentes y causaron grandes problemas a la Compañía de Jesús. Si bien dichos arquitectos nunca confrontaron esas ideas ya que el primero murió dos años antes del arribo del segundo, los partidarios de uno u otro sistema fueron formando con el tiempo dos parcialidades muy opuestas. A pesar de que la Compañía hizo todo lo posible para disimular estas diferencias y encauzarlas institucionalmente, la correspondencia entre el Visitador (Interventor) Contucci y el párroco de Trinidad revela un encono y apasionamiento crecientes y hasta entonces nunca vistos entre los miembros de la orden jesuítica y menos por una cuestión de sistemas arquitectónicos.

Brasanelli utilizó horcones en todos sus edificios para lograr estabilidad en las paredes de sillares de itaky sin cal. A la muerte del arquitecto, en 1728, le sucedió Juan Bautista Prímoli, el cual se negó a seguir la tradición misionera de los horcones y quiso devolver a las paredes y pilares de itaky, aunque sin cal, su función portante prescindiendo de los horcones.

Cuando la construcción de su primera iglesia, San Miguel (Brasil), llegó a la cornisa de la bóveda fue trasladado del lugar a un nuevo destino: Trinidad del Paraná. Ese traslado, que evidentemente no fue voluntario sino compulsivo, da una idea de la presencia de discusiones y polémicas que no aparecen en ningún documento y menos en las "Cartas Anuas".

En su nuevo destino, Trinidad, Prímoli logró construir una iglesia de tres naves, toda de piedra itaky, y cubrirla con bóveda y cúpula, con muy poca o totalmente sin cal. La finalizó a fines de 1747, para morir ese mismo año, probablemente a consecuencia de los intensos trabajos.

Sabemos que la construcción de la bóveda y cúpula estaba terminada pues el provincial Manuel Querini mandó en su memorial de 1750 que se la cubriera de tejas. Esa orden no se cumplió a tiempo y las lluvias embebieron de agua los sillares produciendo su desplome antes de que pudiera remediarse la situación. Recién en 1756 se intentó reconstruir la cúpula pero como la de San Miguel: no de piedra sino en madera. Y se encargó la obra al hermano Grimau que es el mismo que la había levantado, junto al párroco Ribera, en San Miguel. Fue entonces que intervino el padre Pedro Pablo Danesi, clérigo aficionado a la arquitectura, el que persuadió al provincial Nicolás Contucci de volver al proyecto de Prímoli, lo cual se facilitaba por el descubrimiento en el pueblo de Jesús de una mina de cal. Después de trasladar a Grimau a Asunción se montó una gran ollería pues la obra sería, ya no de piedra sino de ladrillos y cal. El proyecto culminó en 1764 cuando quedó cerrada la bóveda de la nave central y la cúpula y se retiraron las cimbras "sin movimiento alguno". Quedó concluida la iglesia más grande y hermosa de las Misiones. Pero su triunfo sería efímero ya que las nuevas obras de ladrillos y cal se apoyaban sobre paredes de sillares de itaky sin cal y sin horcones internos cuya estabilidad sería puesta a prueba muy pronto por una orden proveniente de Buenos Aires que mandaba derribar el pórtico del templo. Tal decisión provino del grupo contrario a los jesuitas que no soportaba las alabanzas a Trinidad por parte de todos los viajeros que llegaban de las misiones. El derribo no alcanzó a completarse cuando la pared oriental, que no tenía la torre como pilar, se corrió algunos centímetros produciendose el desplome en cadena de las bóvedas y la cúpula. Esto ocurrió en 1774 cuando los jesuitas ya habían partido. El padre Danesi y el visitador Contucci murieron en el viaje transatlántico y la polémica sobre la arquitectura misionera quedó abierta e inconclusa. Sin embargo las restauraciones exitosas de los templos lignarios de Chiquitos parecieron darle la razón a Brasanelli en cuanto a su apertura e inclusión en sus construcciones de los materiales originarios de las selvas sudamericanas.[78]

El breve resumen presentado del desarrollo posterior de la arquitectura misionera permite comprender lo decisivo de las meditaciones de Brasanelli en la iglesia de la Compañía, bajo la bóveda de madera de su predecesor, Felipe Lemaire, sobre los materiales que ofrecía América a los constructores y la importancia de adoptarlos en las ocasiones necesarias. Su carácter más flexible que el de Prímoli lo hizo adoptar las decisiones correctas de combinar la piedra con los horcones lo cual se manifestará también muy pronto en el destino de su reforma barroca, tema sobre el cual también carecemos de fuentes escritas que nos orienten con seguridad. Pero a falta de otras fuentes, allí está San Ignacio Miní, cuya estructura era una caja de horcones y vigas del techo y en cuyas paredes, incluso de la fachada, se han incluido, para seguridad, también horcones de urunday.

78 Ver "Templos..."

CAPÍTULO V

EL SEGUNDO DESTINO: NUESTRA SRA. DE FE Y SAN IGNACIO GUAZÚ (PARAGUAY)

24.- Los numerosos pedidos de imágenes para las Misiones del Paraná durante la talla de los dos retablos para Córdoba.

Las imágenes talladas por Brasanelli en esa primera época de su residencia en América, como las numerosas obras en San Ignacio Guazú y algunas en Santa María de Fe, atestiguan, con su carácter renacentista-manierista, la presencia del escultor en aquella localidad antes de iniciar el período de sus búsquedas barrocas posteriores. De esas obras conocemos algunas procedentes de su mano y otras de sus colaboradores más estrechos, que siguieron modelos dejados por él. Las primeras son una *Inmaculada* con serpiente y esqueleto en su peana, cuyo destino sería reemplazar la antigua imagen patronal del pueblo de Santa María de Fe. Además varias imágenes para el nuevo retablo de la iglesia del pueblo vecino de San Ignacio Guazú: un *San Pablo*, un *San Francisco de Asís* y un *Santo Domingo* además de un *San Antonio* cuyo destino se ignora. Podemos afirmar con seguridad que ellas son de su mano mientras las principales, *San Francisco Javier, San Ignacio de Loyola* y *San Francisco de Borja* son de mano de un colaborador suyo, un extraordinario escultor guaraní, el mismo que talló al San *Estanislao de Kostka*, cuya rúbrica más reconocible es - además de otros detalles de su estilo - la orla de encajes de sus albas y roquetes, más ancha que en el modelo de Brasanelli.

Para la localidad de Paraguarí, que fue entonces la mayor estancia jesuítica de la región, talló un *Cristo Flagelado* y un *Crucifijo*. Para el pueblo de Santa Ana de la Mesopotamia (hoy Argentina) esculpió una *Santa Ana con la Virgen* y un *San Matías*, actualmente en el Museo Monseñor Sinforiano Bogarín de Asunción del Paraguay, a los que se suman dos modelos de menores dimensiones, un *San Luis Gonzaga* y un *San Estanislao de Kostka*, entregados para los escultores guaraníes de la localidad de Santa María de Fe.

Un análisis más detenido de cada imagen será desarrollado mas adelante cuando tratemos la estadía de nuestro artista en Santa María de Fe y en San Ignacio Guazú. Entre los hábiles carpinteros y escultores guaraníes, algunos sobresalieron por su mayor capacidad. Una vez asignada una tarea la realizaban muy pronto a la perfección. El diseño de las columnas salomónicas seguramente fue el que mayor atención exigió al Hermano. Pero aun esta tarea tan difícil y delicada fue realizada muy pronto por los ayudantes guaraníes. Esta importante colaboración permitió al hermano dedicar una parte de su tiempo a esculpir imágenes aprovechando la excelente madera de cedro tan abundante en la región, que constituía una tentadora invitación para un escultor experto en la madera.

25.- El Señor Flagelado para los "Ejercicios" de la Estancia de Paraguari.

Antes de seguir el relato sobre el inicio de las obras del hermano Brasanelli en las Misiones es necesario brindar al lector alguna información sobre el nuevo escenario, destino de sus obras.

Existe un total silencio en los escritos jesuíticos sobre el itinerario que siguieron las obras del hermano Brasanelli en esta etapa. Algunas probablemente fueron llevadas a Santa Ana, cruzando

el río Paraná, y otras a Paraguari, en el actual Paraguay. Dicha carencia obliga a recurrir a las hipótesis más probables para explicar dichos traslados.

Los comienzos de la inmensa estancia de Paraguari, quizás la mayor de las estancias jesuíticas en América, datan de 1642, cuando los jesuitas recibieron las tierras por una merced real concedida por el Gobernador del Paraguay, Don Gregorio de Hinostroza.[79] Ella estaba situada al sur de Asunción y era el camino obligado para los viajeros de Buenos Aires, Córdoba, Santa Fe, Corrientes y las Misiones, después del cruce del Tebicuary, límite entre los territorios de Asunción y las Misiones.

En el inventario de la expulsión de 1768 figura que allí trabajaban 596 esclavos negros[80]. Y en sus campos pastaban más de 30.000 vacunos además de ovejas, caballos, mulas, etc. Después de la expulsión de los padres la malversación de todos los bienes los redujo a la mínima expresión. Un ejemplo es el ganado que descendió a 300 cabezas en solo diez años.

Esa próspera estancia tenía un templo dedicado a Santo Tomás, el apóstol que según las leyendas había viajado hasta las Indias y fue el primero que evangelizó a los pobladores de América. En las rocas de unas estribaciones cercanas se venera lo que se cree una huella de la pisada del Santo. La imagen titular que preside la iglesia actual proviene de la época jesuítica a pesar de que sus toscas pinturas modernas parecieran desmentirlo. El sombrero de ala ancha, el cayado y la actitud de caminar lo representan como viajero. Por los pliegues acartonados de aristas filosas se reconoce su origen en un taller dirigido por Brasanelli. Más brasanelliana aún es la *Virgen del Rosario* que hoy se venera en la iglesia de Paraguari. Las pinturas de las encarnaciones, por su excelente estado y la ausencia de *craquelets*, no parecen ser del siglo XVIII sino del XIX; sin embargo las pinturas de los paños podrían ser originales.

El complejo plegado del manto y sobre todo el rostro de la Virgen se asocia al San *Miguel* de Itaugua y a la *Virgen de la Candelaria* de Capiatá por lo que se puede situar a esta imagen en el período en Loreto de la labor de Brasanelli, o sea entre los años 1710 y 1717. Aunque no se puede descontar la participación de ayudantes, tanto el diseño como su ejecución, revelan la presencia directa del maestro.

En cambio, otras dos imágenes de la misma localidad de Paraguarí exhiben rasgos estilísticos cercanos a la *Inmaculada* renacentista de la serpiente y el esqueleto del museo de Santa María de Fe. Ellas son un *Cristo crucificado* y un *Cristo flagelado*. El crucifijo pertenece a la iglesia parroquial y es semejante al crucifijo de la iglesia de *Bomfin* de Porto Alegre, Brasil, del cual existe documentación que prueba de que proviene de San Borja del período anterior. Ambos crucifijos revelan en el tratamiento de su anatomía características del estilo de Brasanelli aunque el plegamiento de los paños de pureza es aun convencional. Lo mismo se puede afirmar del *Cristo flagelado* (**Fig. 8**), en posesión de una familia que lo guarda desde tiempos que se remontan a la expulsión de los jesuitas. A juzgar por su estilo, es la más antigua y la única de todas las imágenes mencionadas que parece poseer policromía original, aunque muy ocultada bajo la capa de aceite y vinagre con la que cada año se la limpia. A pesar de esa pátina ocre-marrón se puede apreciar un modelado de gran sensibilidad, sólo comparable a la *Inmaculada de la serpiente y el esqueleto y* de Santa María de Fe. Seguramente esa imagen no fue terminada en algunos sectores como la espalda y el paño de pureza por el mismo maestro.

Toda esta información ayudará al lector a comprender cómo aparecen en estas vastedades, desiertos y selvas de América, a fines del siglo XVII, unas imágenes tan extrañas, como valiosas,

79 Durán Estragó, Margarita: 1996, p. 13.

80 En las estancias de Córdoba había una gran población de negros esclavos quienes eran tratados con consideración, en un tiempo en el que los excesos con este grupo humano eran comunes, no sólo en América.

con huellas del estilo de los escultores lombardos de esa época. El misterio se aclarará si volvemos al relato de la estadía de Brasanelli en Santa María de Fe y contemplamos al maestro dedicado a la talla de los retablos encargados para la iglesia de los jesuitas de Córdoba.

Su labor, sin duda alguna, fue un verdadero acontecimiento en las Misiones, que suscitó la curiosidad, no solamente de los guaraníes, sino también de todos los que pasaban por esa obligada ruta de Buenos Aires a Asunción.

Fue así que se detuvo en aquel pueblo de Santa María de Fe una numerosa comitiva compuesta de varios padres jesuitas, peones arrieros y escoltas guaraníes. Suponemos que cuando los sacerdotes observaron el gran taller organizado y descubrieron la extraordinaria imagen que los ayudantes guaraníes estaban terminando de dorar y estofar: la *Inmaculada* de la peana *de la serpiente y el esqueleto,* no pudieron resistir al gran deseo de llevar a la Estancia de Paraguari alguna talla procedente de las hábiles manos del Hermano escultor recién llegado de Europa. Quizás vieron la imagen del *Flagelado* ya esbozada, o quizás fue un pedido expreso de ellos. Pero no cabe duda de que cuando partieron llevaron en una de sus carretas el tesoro valioso de un *Cristo flagelado* que conmovía a cuantos lo miraban. Aunque todavía faltaba de tallar algunos sectores de la espalda, ya se podía llevar porque no habría dificultades en terminarlo y pintarlo en la estancia misma, donde había hábiles escultores y pintores entre los numerosos guaraníes y esclavos negros.

El relato histórico seguido hasta aquí se enriquece de un modo insospechado con la incorporación de una metodología exclusiva que solamente puede proporcionar la ciencia de la Historia del Arte: se trata del *análisis estilístico* que permitirá al lector seguir los procesos culturales y emocionales que guiaron al artista y a sus discípulos guaraníes en su labor creativa. Para ello en ésta, como en la mayoría de las ocasiones siguientes donde se trata de imágenes, el relato histórico cede su palabra y rol protagónico al análisis estilístico que permitirá avanzar en terrenos desconocidos para la metodología histórica. Podrá así descubrir la intimidad de una personalidad excepcional, tanto por su talento artístico como por su proyección humana. Como pocos europeos de su época, Brasanelli, como artista sensible y a veces místico, logró trascender los moldes, generalmente rígidos, de su formación europea y de su religiosidad, también a veces rígida y puesta a prueba constantemente en sus convicciones más profundas por su vocación misional.

El *Cristo flagelado* descubre en su rostro y manos una calidad escultórica que la convierten en una de las de las mejores imágenes que llegaron a nosotros del escultor y que justifican plenamente el calificativo recibido poco tiempo después de "*estatuarius insignis*".

Este Cristo *flagelado* tallado por el maestro en su máxima gama expresiva fue el modelo de numerosos *Flagelados* salidos de los talleres misioneros. Entre los que más se destacan están los dos, casi gemelos, del Museo de Santa María de Fe. De la comparación entre el original de Brasanelli y la obra del seguidor guaraní podemos reconocer las características de los diferentes ideales estéticos y religiosos de ambas culturas, la barroca europea del siglo XVIII y la misionera guaraní del siglo XVII, cuya relación fue reducida por los estudiosos al esquema binario de "cultura dominante" y "cultura dominada" respectivamente pero que en realidad, como se verá en esta investigación, era una relación infinitamente más rica y compleja. Para comprender el impacto que produjo el arte de Brasanelli a su llegada a las Misiones y las situaciones complejas y a veces conflictivas que se derivarían del enfrentamiento de dos estilos y culturas, es importante prestar atención a la información que pueden brindarnos estas primeras imágenes.

Las anteriormente mencionadas tallas gemelas del *Cristo flagelado* intrigaron siempre a los visitantes del Museo. Sorprende la ruda y poderosa expresividad que emana de todos sus

detalles, especialmente de los rostros. A pesar del tema doloroso que representan, su mirada frontal y su contenida sonrisa exhiben, como pocas imágenes misioneras, el ideal de la cultura guaraní de una relación directa de la imagen con el fiel orante. Por lo tanto, esas imágenes que representan al Señor de la columna, parecían anteriores a la reforma de Brasanelli, como uno de los logros más interesantes del estilo escultórico guaraní-misionero del siglo XVII. Sin embargo y con sorpresa, esta investigación descubre que el artista guaraní de Santa María de Fe utilizó el *Flagelado de Paraguarí* de Brasanelli como modelo para esas dos tallas gemelas.

Los mechones de cabellos que caen en forma llamativamente simétrica a ambos lados de la cabeza, se distribuyen en artificiosos y poco naturales rizos sobre la espalda y los fuertes hombros de ambas figuras similares y finalizan en un espiral semejando caracoles, no fueron inventados por el tallista guaraní sino que surgieron de un proceso de estilización llevado a un grado poco frecuente en el arte europeo, de los rizos modelados por el maestro Brasanelli en el *Flagelado de Paraguarí*. También la anatomía del cuerpo, las clavículas, las costillas y el esternón, así como las venas y nervios de los brazos y manos cruzados por delante, todo fue reinterpretado y estilizado por el *santo apohára* guaraní. Del mismo modo que cambió el gesto doloroso del rostro y sobre todo de la boca entreabierta, que parece exhalar una queja o un ruego en el Cristo de Brasanelli, también la transformó en gestos totalmente frontales la originalmente inclinada cabeza y la mirada que buscaba en dirección diagonal una respuesta y consuelo de lo alto.

Podemos suponer que la imagen dolorosa de Brasanelli debió ser destinada a los Ejercicios Ignacianos de los jesuitas o de españoles, mientras los dos *Flagelados* de Santa María debían, sin duda, participar de los pasos de la Semana Santa en los pueblos guaraníes. Mientras la expresión dolorosa y trágica de la imagen tallada por Brasanelli debía conmover la sensibilidad europea, la mirada amorosa de Dios, aun en medio del suplicio de los azotes, debía ser la prueba de la condición divina del *mburuvicha,* de *Cristo Ñandejára*, y de su gran amor por el pueblo guaraní. Toda la estilización de la que fue capaz el escultor local tenía por finalidad transformar la visión de una imagen realista barroca en otra de una intensa relación personal *Yo-Tú* [81]. No solamente la mirada frontal y la sonrisa, sino también la simetría y la estilización general de los rizos de la cabellera proporcionaban un vehículo adecuado para esa relación personal. Pocas imágenes del Cristo sufriente en el arte occidental, podrían compararse a estos *Cristos de la columna* de Santa María de Fe. Una excepción podría ser el *Cristo portando la cruz* de Aleijandinho, que es sin duda una de las imágenes del Hombre-Dios más notables de la Historia del Arte universal.[82]

La imagen doliente llevada por los viajeros era conmovedora y constituía una adquisición muy valiosa para la devoción del pueblo-estancia de Paraguarí en la Semana Santa y para los Ejercicios.

El proceso desarrollado por los *Ejercicios* en el plano emocional apuntaba a un misticismo específico dirigido por rumbos previstos que buscaban apoyo imaginario para establecer una relación de intenso compromiso por caminos de culturas religiosas diferentes: la imagen de Brasanelli debía proporcionar un argumento dramático a la contemplación del dolor divino mientras que las tallas guaraníes irradiaban serenidad en la mirada amorosa del Ser Supremo.

En un caso la imagen barroca persuade e invita a la participación de un proceso histórico-dramático concreto. El tiempo es como el hilo o cordón umbilical a través del cual fluyen las gracias y los beneficios de la misma a toda la cristiandad. La imagen guaraní, en cambio, se sitúa fuera del espacio y fuera del tiempo. Se trata de una contemplación, de un abismamiento en una certeza que al igual que la tierra sin mal está fuera del tiempo y de la história, y es, por lo

81 Según Martin Buber la relación *Yo- Tu* es aquella de manifiesta intimidad y comunicación entre ambas partes.
82 Se trata de los *Passos de la pasion* de las capillas frente a la iglesia del Bon Jesús de Cogognas do Campo del distrito de Ouro Preto.

tanto, metahistórica. La imagen no se inscribe en el espacio y en el tiempo con sus gestos y su composición sino que los anula con su frontalidad y simetría, con su mirada directa al creyente, con la estructura más profunda e inefable de la realidad, con el *Tú eterno - absoluto.* Los jesuitas establecían la diferencia de lo "temporal" y lo "eterno", la diferencia de los "intereses" y los "valores". Pues bien: el Cristo de Brasanelli representaría la inserción, la encarnación de lo "eterno" en lo "temporal", mientras el guaraní apuntaba más a lo "eterno" que a lo "temporal", más a la concepción y vivencia de los *valores* que a los *intereses*.

Dada la proverbial capacidad del copista guaraní, es difícil comprender los cambios tan notorios, casi radicales, introducidos en sus imágenes por el escultor de Santa María de Fe. El no intentar siquiera reproducir la posición del cuerpo apoyado en una pierna y en descanso de la otra del *Flagelado* de Brasanelli ya debe llamarnos la atención sobre la voluntad de cambio y de corrección que preside la labor de este aparente copista. Dicha voluntad logra su plenitud cuando reemplaza la expresión doliente de la boca entreabierta y sobre todo de la mirada ascendente, como pidiendo clemencia y compasión, por el rostro de un *Mburuvicha* (jefe, caudillo) que, aun flagelado y doliente ofrece su amor y consuelo al fiel creyente que se acerca a él con la plegaria. Los *Flagelados* de Santa María de Fe no expresan su dolor con la cabeza vuelta hacia el cielo sino que inclinados hacia el orante le otorgan confianza y apoyo divino para todas las angustiosas circunstancias de su vida. Entonces no podemos pensar, como hasta ahora, en que la frontalidad es la natural expresión del primitivismo indígena sino que existe una voluntad deliberada, que logra triunfar sobre las dificultades técnicas y materiales de su oficio y las sugerencias de su modelo, para plasmar una concepción de la religión y de la relación con lo *Absoluto* propia y diferente a la mentalidad barroca europea.

De la comprensión acabada de los mencionados cambios introducidos por el escultor guaraní depende la suerte de la comprensión, no solo del arte guaraní, sino de toda la cultura misionera y de la mentalidad y pensamiento de esa nación. Generalmente se consideró la ubicación de las imágenes barrocas en un espacio tridimensional como una suerte de progreso necesario en la evolución de las artes. Lo contrario, retornar de ese espacio conquistado por el arte nuevamente a la frontalidad, parece un retroceso absurdo. Se atribuye al primitivismo guaraní este paso al pasado. Pensar de otro modo significaría oponerse a la lógica preconizada en los últimos quinientos años en Occidente. Sin embargo son muchos los artistas modernos que expresaron sus dudas y objeciones a esa teoría del progreso occidental. Es muy claro en ese aspecto el pintor Torres García cuando aconseja:

"*Se desarrollará la concepción plástica, en la real superficie del lienzo, la tabla o la pared, sin querer ya más crear una ilusión de espacio.*" [83]

La Crítica de Arte debe asumir esas nuevas perspectivas para ampliar sus fronteras y horizontes de comprensión, sobre todo en los juicios de otras culturas y mentalidades que se han considerado lisa y llanamente "primitivas".

Es difícil saber la finalidad en el culto religioso de las dos imágenes tan exactamente iguales de Santa María de Fe. Una respuesta posible sería suponer que el escultor tuvo varios encargos y que no llegaron a ser retirados, por lo que quedaron en el pueblo hasta hoy. Algo parecido sucedió con los numerosos crucifijos de la serie del *Crucifijo-Yacente* de Corrientes. El de Trinidad (Paraguay) y el de Calamuchita en Córdoba (Argentina) son muy parecidos y alguno pudo haber quedado sin retirar. Lamentablemente el incendio del pueblo y del taller de Loreto borró todas las huellas de las imágenes que esperaban su venta o retiro en el caso de un encargo. Afortunadamente las

83 Torres García, Joaquín, 1944: *Universalimo Constructivo*" P. 765.

imágenes ya retiradas y conservadas en diferentes destinos son pruebas de ese origen común y de la intensa actividad de dichos talleres. Quizás el tercer *Cristo de la columna*, más pequeño, es otro testimonio de los encargos de esas imágenes procesionales al taller de Santa María de Fe.

El *Cristo de la columna* o *Cristo flagelado* de Paraguarí permite identificar un ejemplo del primer arte de Brasanelli en tierras americanas y además reconocer el inicio de la larga evolución que en un comienzo pretendió deslumbrar a América con su nuevo arte barroco y que con el tiempo, a partir de la segunda década, después de su estadía en San Borja, se transformó y encauzó en la búsqueda de un estilo misionero que pudiera ser comprendido y aceptado como propio por el pueblo guaraní.

26.- La imagen patronal para un pueblo lejano: la Santa Ana con la Virgen Niña

En el Museo Monseñor Sinforiano Bogarín de Asunción (Paraguay), se encuentran dos imágenes que, por su excelente factura, han sido catalogadas como europeas. Se trata de una *Santa Ana con la Virgen Niña* **Fig. 9** y un *San Matías* esgrimiendo un hacha descomunal **Fig. 10.** La excelente talla, su muy buena policromía y hoja de oro perfectamente estofada, así como sus ojos de vidrio han sido motivos para considerarlas importadas de Europa a las Misiones. Sin embargo, por sus características bien definidas, resultan no ser españolas. Su estilo es más bien italiano-lombardo aunque no coinciden plenamente con la obra de ningún escultor de esa escuela. En cambio pueden asociarse con las imágenes de Brasanelli del período de Santa María de Fe y de San Ignacio Guazú. Más aún, el hecho de que en el Museo de Arte Sacro de esta última ciudad, figure una *Santa Ana,* (ver CD) relacionada claramente con la del Museo Bogarín, indicaría que en algún momento, ambas se hallaban reunidas en este pueblo de San Ignacio Guazú, donde un escultor guaraní se inspiró en la de Brasanelli para tallar la suya, hoy sin la Virgen Niña que probablemente se ha perdido. El gesto cambiado del brazo derecho y la mirada levantada y frontal de *Santa Ana*, podrían hacer pensar que el escultor que prefirió hacerla mirar al modo guaraní: hacia el espectador.

El análisis de las dos imágenes, el modelo del escultor europeo recién llegado y la reinterpretación del escultor guaraní, es como siempre, muy interesante y revelador de ambas mentalidades. Pero en este caso nos permite evocar las circunstancias de la separación de ambas imágenes y la partida del modelo a su destino lejano. Que este no era ningún pueblo paraguayo lo señala el hecho de que no haya ninguna Santa Ana entre aquellas ocho misiones. Además que monseñor Bogarín la haya podido trasladar a su museo del seminario diocesano es también señal de que ningún pueblo la reclamó como patrimonio espiritual de su pasado, del cual, por la experiencia de otros pueblos, difícilmente se desprendería.

Todo hace pensar que esa imagen de *Santa Ana con la Virgen Niña*, entre varias otras como el *San Miguel* de Itaugua y la *Candelaria* de Capiatá, la llevaron consigo los soldados de Rodríguez Francia de sus expediciones por los pueblos de la mesopotamia misionera, hoy Argentina. Pero mientras que la *Santa Ana* y el *San Matías* pudieron haber sido tallados en San Ignacio Guazú, entre los años 1692 y 1696, el *San Miguel* y *LaVirgen de la Candelaria* provienen de Loreto de los años 1710 a 1716, de allí sus notables diferencias de estilo que las hace parecer casi de distintos escultores.

En efecto, mientras la *Santa Ana con la Virgen Niña,* así como el *San Matías*, tienen los pliegues de sus piernas definidos por diseños lineales y enmarcados por otros pliegues, verticales, acartonados y filosos de profundas sombras, del mismo modo sus mantos carecen aún de los pliegues quebrados y geométricos característicos de la época lauretana. Estos últimos hacen ya

su aparición en el paño de pureza del *Cristo Yacente* que proviene de Loreto y que hoy se halla en la Catedral de Corrientes.

En consecuencia, podemos tener la presunción de que estas imágenes fueron talladas por Brasanelli en San Ignacio Guazú, o en su vecina Santa María de Fe, y construir con cierto fundamento la hipótesis de que recibió el encargo de dichas imágenes para el pueblo de Santa Ana, pero no de viajeros que debían seguir de prisa su viaje, como en el caso del *Cristo flagelado* de Paraguari, sino de quienes se trasladaron desde muy lejos y le dieron todo el tiempo necesario para permitir un acabado cuidadoso así como el complejo proceso de incrustación de los ojos de vidrio.[84]

Seguramente se trataba de la imagen patronal colocada en un retablo central, antiguo, de la iglesia de Santa Ana donde desentonaba con las rígidas *estatuas horcones* que la rodeaban, por lo que el provincial Luís de la Roca mandó confeccionar otro retablo nuevo. Fue así que dicho provincial dejó escrito en el Memorial para Santa Ana:

> "*Para el altar mayor se hará otro retablo que ideará el Hno. Brasanelli; y el que ahora sirve se empleará en otro nicho*".[85]

No sabemos más, y lamentablemente no tenemos este nuevo retablo, ni el antiguo, para compararlos y descubrir ambas mentalidades que se enfrentaban: la vieja y la nueva ¿Alcanzó Brasanelli a cumplir esta orden antes de su muerte? ¿Talló alguna otra imagen o cambió el retablo completo? ¿Se trató de un retablo de varios cuerpos y calles, como el de San Ignacio Guazú o el de Santa María de Fe? Es muy probable que así fuera, pero tampoco podemos descartar alguna presencia en su mente del retablo de Santa Ana de Simón de Pineda en Sevilla en el cual la imagen patronal no comparte su nicho con ninguna otra.

27.- La Inmaculada de la peana con la serpiente y el esqueleto, sin devotos ni seguidores.

Se creyó que la reforma de Brasanelli había sido introducida con facilidad por los jesuitas, quienes aparentemente ostentaban el poder e imponían su cultura dominante sobre pueblos que no tenían, supuestamente, ninguna tradición plástica de imágenes. Los que así razonan, y no son pocos, olvidan que los guaraníes a la llegada del arte barroco, a fines del siglo XVII, poseían ya una sólida cultura artística y plástica desarrollada a lo largo de ese siglo y arraigada firmemente en sus raíces propias y autóctonas. Desde el punto de vista europeo los escollos a la reforma surgían por el excesivo arraigo y devoción popular a imágenes antiguas que era difícil de suplantar.

Una de esas imágenes cuya devoción estaba muy arraigada y extendida fue la tradicional *Tupãsy* del siglo XVII. (Ver CD) En San Ignacio Guazú se encuentra la principal de esas imágenes inspirada en una de las Inmaculadas de Gregorio Fernández, que ha servido de modelo a innumerables reinterpretaciones, todas parecidas, aunque no iguales. Podemos considerarla "cabeza" de la primera y más numerosa serie de las Misiones. Pero la imagen principal del siglo XVII, que no sigue a ningún modelo europeo, es la patrona *Nuestra Señora de Fe* que aún hoy preside el altar principal del templo del pueblo de Santa María (Ver CD).

---

84 Las menores dimensiones de la Santa Ana del Museo Bogarín podrían excluir dicha hipótesis. Sin embargo la distancia entre Santa María y Santa Ana de la Mesopotamia justificarían su menor tamaño y peso. Además la *Candelaria ï* que fue la imagen patronal de Capiatá hasta su reemplazo por la imagen de Brasanelli, no tiene dimensiones mayores.

85 RIBERA, Luis Adolfo: "La pintura en las misiones jesuíticas de guaraníes", 1980, pp. 516 y 517.

Cuando Brasanelli la conoció, seguramente le pareció una imagen muy rígida y anticuada por lo que se propuso reemplazarla por otra versión más moderna y en actitud menos austera y hierática. De su cuaderno de apuntes, que siempre lo acompañaba, eligió el boceto de una Inmaculada que le pareció apropiado. Su inclinada cabeza se hallaba cubierta por un velo y su mirada se dirigía hacia lo alto. Tenía el brazo derecho extendido hacia un lado con su palma y dedos abiertos. El otro se doblaba sobre el pecho. Actualmente en el Museo de Arte Sacro de Santa María de Fe, esta imagen conserva intacta su admirada e impecable policromía, dorada y estofada. Fue la primera Inmaculada tallada por Brasanelli en las Misiones y se constituye como "cabeza" de serie de muchas otras conservadas hasta la fecha. (**Fig. 11**)

Además de los distintos ropajes, gesto y actitud la nueva Virgen esculpida por Brasanelli con la intención de reemplazar a la antigua, se diferenciaba sobre todo por su peana con una serpiente y un esqueleto, mientras la peana de la antigua está consagrada a las almas del purgatorio que tenía una gran devoción en las Misiones: se trataba de nada menos que del culto de los muertos y de los antepasados que se agregaba y legitimaba en la nueva religión cristiana.[86] Pero la diferencia principal parecía residir en la mirada. La imagen nueva de Brasanelli mira al cielo mientras la imagen de la Santa Patrona, Nuestra Señora de Fe, dirige la mirada hacia el orante. Para los guaraníes, como podemos comprobar con numerosos ejemplos, ser mirados por la Madre de Dios era, y lo es hasta la actualidad, totalmente necesario para que se establezca la relación de lo humano con lo divino, del fiel devoto con su madre, María. A ello se debe la insistencia de dicha característica de la mirada en las imágenes del siglo XVII a partir de las primeras imágenes "conquistadoras" (que eran retratos de la Virgen, bizantinos, de ojos grandes y abiertos) que los misioneros llevaban en sus incursiones por las selvas. Para el recientemente llegado artista la poca aceptación de su imagen de la Virgen mirando al cielo, una obra que había tallado y policromado con mucho trabajo, en la que había puesto mucha espectativa, significó un verdadero fracaso.[87] Sin embargo, pronto tuvo la ocasión de reivindicarse cuando se le presentó la oportunidad de trabajar, no en imágenes aisladas como hasta entonces, sino en un programa completo para uno de los mayores retablos de las iglesias misioneras que era el retablo mayor del templo de San Ignacio Guazú.

No es que los altares de Santa María careciesen de estatuas, de la Virgen, de Jesús y de santos, pero ellas, aunque no suscitaban el entusiasmo del recién llegado maestro, no podían ser reemplazadas fácilmente, ni tampoco el Hermano pretendía hacerlo. En Santa María había esculturas notables, como la imagen patronal y un imponente *Cristo Resucitado*. Pero ellas eran demasiado solemnes y rígidas para el gusto barroco del joven escultor italiano. Él estaba poseído de un parecido afán reformador al de su compañero y amigo, el padre Antonio Sepp quien fundó una escuela para enseñar la nueva música barroca en el pueblo más austral, Yapeyú. Sin embargo esas imágenes que Brasanelli ya encontró instaladas en los altares y en la imaginación y piedad del pueblo guaraní, aunque no barrocas, no dejaban de ser imponentes y no podían ser bajadas de sus nichos y reemplazadas por otras modernas[88]. En cambio, la gran oportunidad de hacer una demostración de las posibilidades del nuevo estilo se ofrecía en el vecino pueblo de San Ignacio Guazú.

Las imágenes del templo de San Ignacio Guazú seguían el estilo de las "*túnicas ahuecadas*" de los tres *San Miguel,* que junto a la *Tupãsy,* en su momento fueron las obras más notables de

86 La serpiente y el esqueleto de la peana original aparecen hoy descabezados lo que llama mucho la atención porque el resto de la imagen, cuidadosamente policromada y estofada, está en exelente estado de conservación. Es muy probable que a los guaraníes desagradaba mucho esa peana y que la hayan deteriorado intencionalmente.

87 Pero la causa del fracaso no era solamente la imagen mirando al cielo sino su peana de esqueleto y serpiete que no podía competir con la peana de la Patrona que exibía una escena de las almas del purgatorio, de mucha devoción en las Misiones, como se verá después en Trinidad. Allí había un altar dedicado exlusivamente a las Almas del Purgatorio, presidido en su parte superior por la Trinidad, actualmente en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata.

88 El término antiguo y moderno lo utilizamos al modo que lo hace con frecuencia el P. Sepp referidos a la música.

las misiones. De esa primacía fueron desplazadas por las innovaciones del gran artista guaraní de Santa María de Fe, el autor de la espléndida imagen patronal. Las nuevas obras del escultor recién llegado de Europa, a pesar de su fama y autoridad, no podían desplazar a esa imagen famosísima del altar principal. En cambio las estatuas horcones de *túnicas ahuecadas* del altar de San Ignacio podían ser reemplazadas sin demasiadas protestas del pueblo.

No conocemos el destino de aquellas antiguas imágenes, pero lo que es seguro es que las nuevas talladas por Brasanelli y sus ayudantes y el altar de columnas salomónicas donde fueron ubicadas, se transformaron inmediatamente en un admirado exponente del nuevo estilo. Los demás pueblos, incluso Santa María de Fe, no quisieron quedarse atrás y si no pudieron tener imágenes de mano del maestro mismo, hicieron tallar otras que incorporaban aspectos del nuevo estilo barroco mientras en otros se mantenían fieles a la tradición del siglo XVII. Pero hubo pueblos, como Santiago, que se constituyeron en reductos y baluartes del estilo misionero tradicional los que solo muy lentamente incorporaron algunas novedades.

Lo que ocurrirá más tarde en Concepción sobre el río Uruguay fue totalmente impredecible: el arquitecto y escultor Brasanelli aceptó la participación de los escultores guaraníes con imágenes en su propio estilo arcaizante en nada menos que en su nueva fachada barroca. Ese suceso - quizás el más importante de las artes de las misiones - resulta totalmente desconcertante y constituye un verdadero enigma para la posteridad. Para aclarar ese misterio deben ser tenidos en cuenta todos los hilos que arrancan desde estos años iniciales de Santa María de Fe y San Ignacio Guazú y continúan en la lejana orilla del rio Uruguay en el pueblo de San Borja, del que poseemos insuficiente documentación.

¡Evidentemente la reforma del arte de las misiones no sería una simple operación de reemplazo de un arte "primitivo" y "atrasado" por otro de estilo "moderno" y "superior", recibido con aceptación inmediata y general! El hermano Brasanelli, como sensible artista que era, se debió dar cuenta muy pronto de la compleja situación que se le presentaba. En lugar de un arte "primitivo", en las Misiones se encontró con escuelas escultóricas firmemente establecidas y desarrolladas y con artistas que lideraban sus talleres. Entre aquellos artistas los había quienes, además del talento de su oficio desarrollaron profundas reflexiones sobre los significados simbólicos de todas las decisiones tomadas y de las nuevas que proponía el arte barroco de Brasanelli. Las imágenes del "reformador" jesuita no serían el resultado de imposiciones del poder de la Compañía sino que tratarían de ofrecer respuestas a toda esta compleja situación e incluso tratarían de incorporar muchas de las propuestas de su cultura artística y religiosa.

A sus superiores, sobre todo los de la nueva generación de jesuitas que vinieron con él en la misma expedición, que estaban convencidos y deslumbrados por el nuevo arte barroco de sus patrias, en especial el Padre Luis de la Roca y que lo apoyaban en todo, no les habrá resultado fácil acompañar al Hermano artista en sus nuevas decisiones. Cuando en el siglo XVIII, Luis de la Roca fue provincial en reemplazo de Lauro Nuñez, sus consejos se transformaron en órdenes "progresistas" las que al mismo Hermano, que actuaba en el terreno, le resultaban, a veces, difíciles de cumplir.

En los años iniciales de su llegada, el maestro Brasanelli, más que imponer su reforma, confiaba en conquistar a los escultores y al público guaraní con la superioridad del arte del que era portador y representante calificado. Se trataba, por lo tanto, de producir obras cuya presencia misma lograría la natural y lógica adhesión del público misionero. Pero han sido muy pocas las obras de Brasanelli que lograron totalmente ese resultado e inspiraron a los escultores guaraníes tallar imágenes que puedan considerarse, si no verdaderas copias, por lo menos derivadas, o inspiradas en sus modelos, o simplemente situadas en la órbita de los mismos.

A falta de documentación escrita sobre la mentalidad y la estética guaraníes este seguimiento y repetición de algunas imágenes e iconografías, en algunos casos, y el abandono y total soledad de otras, viene a constituirse en la metodología de investigación más confiable para conocer las preferencias y rechazos del pueblo guaraní.

Para el primero de los casos tenemos las obras de Brasanelli que han inspirado numerosas variantes del mismo modelo, constituido así en "cabeza de serie" de las mismas. La medida en que las obras guaraníes se encuadran en dicha serie y en la medida en que se alejan de ella proporciona al investigador una gama de matices, preferencias y a veces razonamientos de una lógica impactante y a veces polémica con su modelo, lo cual permite descubrir y conocer la mentalidad de los escultores guaraníes y de su público.

De un modo parecido es importante constatar que la *Inmaculada* de la peana con la serpiente y el esqueleto, a pesar de su esmerada talla y excelente terminación, no tuvo seguidores, y permaneció hasta hoy en total soledad en el museo, lo cual es índice demasiado evidente de su rechazo, o incomprensión, o simplemente indiferencia. Cuando, más tarde, el maestro mismo volvió a dicha iconografía en Concepción modificó su ropaje por otro más barroco, y su peana por otra de nubes y querubines que ya no corrían el peligro de ser descabezados como la serpiente y el esqueleto en la primera. En cambio los escultores guaraníes, en las varias versiones que conocemos inspiradas en ella, además de otro ropaje y distinta peana, enderezaron su cabeza, y dirigieron su mirada al espectador.[89]

28.- El proyecto iniciado y abandonado de la reforma con pequeños "modelos" itinerantes.

En el Museo de Santa María de Fe se encuentran dos imágenes de parecido tamaño e iconografía diferente. Se trata de un *San Luis Gonzaga* (0,90 m) (**Fig. 12**), y un *San Estanislao de Kostka* (0,88 m) (**Fig. 13**). Ellas se pueden equiparar por su estilo renacentista y manierista con la *Inmaculada* de la serpiente y del esqueleto, todos del mismo museo. Por su tamaño reducido y por su estilo esas dos imágenes, más renacentistas que barrocas, son únicas y sin ningún parangón con el resto de las esculturas misioneras ni de las demás imágenes posteriores de Brasanelli. Son comparables solamente con las imágenes esculpidas por el maestro para el retablo de San Ignacio Guazú.

La segura atribución a Brasanelli de la *Inmaculada* renacentista nos permite afirmar que esas pequeñas imágenes provienen también de su mano. El hecho de que ellas hayan sido los modelos de otras dos, hoy en el mismo museo, que las doblan en tamaño y muestran la factura de un maestro local, nos permite reconstruir la historia de varias imágenes de ese museo y del vecino de San Ignacio Guazú. La mayor importancia de esos dos modelos de Brasanelli consiste en que ellos nos aclaran el origen del retablo principal, que aparece en una fotografía del desaparecido templo de San Ignacio Guazú. Ese edificio - que en la época jesuítica era de un techo simple a dos aguas y que fue reconstruido a comienzos del siglo XIX por José Mármol siguiendo el nuevo estilo reformado de Brasanelli en San Borja, con *Crucero y media naranja* - tenía un gran retablo en su altar principal cuya fotografía se conserva en el museo. En ella se descubre la distribución de las imágenes de Brasanelli, exhibidas actualmente en el museo en forma separada, pero la fotografía las muestra integrando una estructura planeada en el nuevo estilo de columnas salomónicas y en una organización espacial unitaria.

En efecto, las imágenes de los fundadores de órdenes, *Santo Domingo* (**Fig. 14**) y *San Francisco de Asis* (**Fig. 15**), situadas en los extremos más alejados, parecen dirigirse con movimientos

89 Probablemente el éxito y la fama de la Patrona de Santa María de Fe, además de su mirada hipnótica y su estilo monumental con predominio de pliegues verticales, lo constituía su peana con las almas del purgatorio.

presurosos hacia el centro donde se encuentra la *Inmaculada* tallada según la pintura del hermano Luis Berger, la *Virgen de los Milagros de Santa Fe*[90] (**Fig. 19**). En orden ascendente en esa misma calle central se halla la imagen del Santo patrono de este primer pueblo, *San Ignacio de Loyola*, el fundador de la Compañía de Jesús. Se trata de una de las esculturas más famosas y emblemáticas, repetida en las guías de turismo y los libros de historia de las Misiones Jesuíticas. Pero lo que nunca se dijo de esta imagen, ni de las de sus compañeros, *San Francisco Javier* y *San Francisco de Borja* **Figs. a, b yc,** es que a pesar de sus composiciones europeas y del tratamiento italiano - lombardo de sus paños, ellas fueron talladas por un escultor guaraní de esa misma localidad. Lo cual podemos afirmarlo con cierta certeza gracias a los dos pequeños modelos de Brasanelli mencionados, guardados hoy en Santa María de Fe.

La cadena de razonamientos que nos permite llegar a esa conclusión es bastante segura. Los modelos de Santa María de Fe, de menor escala, son identificados aún por los visitantes menos expertos, como de mano europea. No así sus evidentes copias, en escala mayor, humana, que se diferencian claramente por su carácter americano - guaraní imposible de confundir. El desconcierto y la duda invaden al espectador frente a una segunda copia guardada en el Museo de San Ignacio del mismo *San Estanislao* pequeño de Brasanelli del Museo de Santa María Fe (Ver CD). Esa copia revela una fidelidad asombrosa con su modelo, y si no fuera por algunos pequeños cambios que descubren la mano de un escultor diferente, indígena, podríamos atribuirlo, como muchos lo han hecho, a un escultor europeo. Un ejemplo son los cabellos que el guaraní, además de copiarlos, los reinterpreta. Es así como los bucles del Niño Jesús son aumentados en las copias, mientras el cabello lacio del Santo es más lacio y ceñido a la redondez del cráneo en las dos copias de Santa María de Fe y también en ésta de San Ignacio Guazú, que a primera vista parecía europea.

Todo lo que sorprendía como extraño al escultor local era repensado y reinterpretado en su copia. Así sucedía casi siempre con las narices europeas que al guaraní le resultaban filosas y puntiagudas. Las copias del pueblo de Santa María de Fe, sobre todo las de *San Luis Gonzaga*, parecen casi caricaturas con un dejo de humor. Pero la de *San Ignacio*, a pesar de sus proporciones correctas, acentúa algo su geometría, tanto en la nariz como en los demás aspectos del rostro, cabeza y cuerpo. De todos modos y a pesar de que las copias de Santa María de Fe, por su fuerte carácter guaraní, hoy nos resultan verdaderas reinterpretaciones (incluso más modernas y atractivas que sus modelos que semejan imágenes de santería del siglo XIX), debemos reconocer que el escultor y reintérprete del *San Estanislao de Kostka* del pueblo de San Ignacio Guazú y del *San Luis*, actualmente en la ciudad de General Delgado, es el autor de las cinco imágenes del nivel superior que se reconocen en la fotografía del retablo y que se conservan en el museo de ese pueblo misionero. Esas imágenes - que según algunos críticos revelan a un tallista europeo y, según otros, a un talentoso escultor local que se valió de "*estampas de humo*", o grabados europeos - son en realidad copias de modelos, en su mayor parte perdidos, tallados por el hermano Brasanelli. Esos modelos posiblemente circularon, gracias a sus menores dimensiones, por otros talleres misioneros, motivo por el cual se perdieron y no han llegado a nosotros. Pero los dos conservados en Santa María de Fe documentan sólidamente los eslabones de esta cadena de razonamientos. Siguiendo la misma cadena, pero en sentido inverso, también podemos descubrir a los maestros que influyeron en el joven Brasanelli y que se revelan mejor en sus primeras tallas en suelo americano que en las que desarrolló en su larga labor de las tres décadas siguientes. Nos sorprende así la semejanza de los pliegues de la sotana de *San Ignacio*,

90 AFFANNI, Flavia: 1993. *Reconstrucción hipotética de dos retablos misioneros como partes del escenario ideológico de la experiencia jesuítico-guaraní,*

verdadero centro de atracción de todo el retablo, y los de sus compañeros *San Francisco Javier* y *San Francisco de Borja*, con las sotanas de los mismos santos en la puerta de la basílica de San Vitale en Roma de los hermanos Taurino, o con los armarios de los mismos tallistas de la Sacristía del Gesú en Génova donde residió el futuro artista misionero durante un breve tiempo de su noviciado. También muestran el mismo estilo los armarios de Santa Fedele de Milán, con una imagen grande de San Ignacio, y el púlpito de la misma iglesia realizado por el maestro Ferrari, ya anciano cuando lo conoció Brasanelli durante su noviciado en Milán.

Debemos admitir que el maestro guaraní, autor de las imágenes del altar de San Ignacio, debió contar con algunas indicaciones de Brasanelli pues los modelos entregados no podrían justificar exclusivamente por sí solos, la perfección barroca de esas imágenes, por proverbial que fuera la capacidad de imitación de los copistas guaraníes. A pesar de que los catálogos y escritos jesuíticos no nos revelaron su nombre, pues estaban reservados sólo a los miembros de esa Orden, sin duda el *Maestro del retablo de San Ignacio* fue el más talentoso y fiel de los numerosos discípulos del hermano Brasanelli. Pero al decir fiel no debe entenderse servil copista. Para entender su relación libre con el maestro se debe tener en cuenta las numerosas modificaciones realizadas que intentaron mejorar el resultado. Entre las más evidentes está la orla de sus roquetes o sobrepelliz y de su alba, en el caso de *San Borja*, que consiste en una ancha banda de encaje que introduce en sus imágenes y que no figuran en los modelos del maestro. No es este el único cambio, pero su reiteración permite considerarlo como una rúbrica personal en lugar de la firma. Otro ejemplo de modificación son las manitos del Niño Jesús, una de las cuales acaricia al *San Estanislao* mientras la otra juega con un paño, lo que no se ve ni en el modelo ni en la otra copia de Santa María de Fe.

A pesar de su extraordinaria fidelidad en su *San Estanislao de Kostka*, al colaborador de Brasanelli del pueblo de San Ignacio es posible reconocerlo por la mencionada orla de encaje en su sobrepelliz y por una extraña conformación del cráneo que es común a las cinco imágenes suyas del retablo de San Ignacio Guazú: los ya mencionados *San Estanislao de Kostka* y *San Luis Gonzaga,* y los restantes *San Ignacio*, *San Francisco Javier*, *San Francisco de Borja* con la custodia.

En cambio el magnífico *San Pablo* (**Fig. 16**), el *San Francisco de Asís* y el *Santo Domingo* con el estandarte son del mismo maestro Brasanelli. Todos tenían sus sitios en los nichos del gran retablo del antiguo templo y se exhiben actualmente, aunque muy repintados y con una presentación museológica que los hace más independientes, en el Museo de San Ignacio. Las excepciones son un *San Pedro* que no es de Brasanelli y está en la antigua foto del retablo al lado de *Santo Domingo*, y un *San Antonio (***Fig. 17**), que también es de su mano, pero no se halla fotografiado entre las imágenes del retablo.

La gran calidad de las tallas del colaborador guaraní de San Ignacio, así como su evidente deseo de personificar sus obras, exige a la posteridad proporcionarle, a falta de un nombre, un seudónimo de artista, como el de "*Maestro del retablo de San Ignacio Guazú*". Es para nosotros un total misterio por qué se limitó a tallar las cinco imágenes superiores y cual fue el motivo de la intervención del maestro jesuita en las inferiores.

Una hipótesis posible es la de que el *Maestro del retablo de San Ignacio* siguió tallando imágenes, incluso para pueblos vecinos. Algunas, por el estilo tan parecido al de Brasanelli, podrían ser confundidas e identificadas como suyas. Solo un conocedor suficientemente versado en las obras de uno y otro artista, podría diferenciar algunos detalles que constituyen una suerte de "firma" del Maestro guaraní de San Ignacio. Algunos ejemplos que confirmarían esta hipótesis podrían ser un *San José con el Niño Jesús* de la Iglesia de San Cosme y Damián, un *San Joaquín*

con la *Virgen Niña* de una colección particular de Asunción o el *Santo Tomás Apóstol* de la iglesia de Paraguari, entre otros.

Antes de concluir este complejo tema de los modelos es indispensable aclarar qué se entiende por modelo y qué por copia, aquí y en toda la obra hasta el último capítulo, donde no se habla ya de copias sino de "series" cuyas "cabezas", y no ya modelos, son algunas obras de Brasanelli.

Los jesuitas, como el padre José Cardiel o Antonio Sepp - y con ellos muchos otros - estaban convencidos de que el guaraní era excelente copista, pero solo eso, sin facultades para la creación. Pero no todos pensaban así: el padre Jaime Oliver y el padre Florian Paucke, o Baucke, sostenían que entre el guaraní o el mocoví, y un europeo no había diferencia esencial. En este, como en otros temas, existía en la Compañía un intenso debate que no trascendía a "los externos". En la actualidad los análisis de Historia del Arte comprueban que las presuntas copias no se pueden calificar como tales, o sea, meras copias, ni siquiera cuando se trata de libros impresos de los cuales el copista guaraní procuraba mejorar la letra. En general se pueden distinguir tres situaciones diferentes.

En la primera, el escultor guaraní procuraba llevar a cabo una copia, lo más fiel posible, pero que se distinguía del modelo, voluntaria o involuntariamente, por simples detalles y por las personalidades diferentes de sus autores. El modelo se supone que era europeo, pero no siempre fue así. Durante el siglo XVII muchas excelentes imágenes autóctonas se convirtieron en modelos y cabezas de serie, entre ellos el *San Miguel* o la *Tupãsy* de San Ignacio.

En la segunda situación el escultor llevaba a cabo en su presunta copia verdaderas críticas y "correcciones" a su modelo. Muchos son los casos que pueden ejemplificar esta situación.

La tercera consiste generalmente en las "series" cuyos numerosos ejemplares siguen muy libremente su modelo en el cual, más que copiarlo, generalmente se inspiran con mayor o menor cercanía y fidelidad. La antigua polémica jesuítica acerca de si el guaraní era capaz de creación pertenece al pasado. También el debate sobre la rigidez de las estructuras jesuíticas, que permitían o no alguna creatividad, perdió sentido frente a la amplia gama de variantes de la producción autóctona.

Hoy un mejor análisis de los ejemplos ha desplazado el eje de la mera terminología a la densa cuestión de la mentalidad y cultura del presunto copista con respecto a la de su modelo.

29.- Nuevas propuestas de Brasanelli en el retablo de San Ignacio Guazú.

Las obras más importantes surgidas de la colaboración entre el maestro Brasanelli y un escultor guaraní de San Ignacio Guazú fueron, sin duda, las imponentes imágenes de *San Ignacio de Loyola* y sus entrañables compañeros, *San Francisco Javier* y *San Francisco de Borj*a (Figs. a, b, c) que se ubicaban en lo alto del retablo del templo de San Ignacio Guazú, (**Fig. 18**). Estas nuevas imágenes ya no estaban aisladas en sus nichos como las anteriores. Participaban como de un sentimiento o conmoción general que las hacía estremecer y comunicarse entre sí en lo que daba en llamarse en su tiempo "sacra conversación". Ellas parecían querer participar al pueblo guaraní de esa sagrada reunión y "conversación".

El *Santo Domingo*, el *San Francisco* y el *San Pablo* del nivel inferior son realizaciones de mano de Brasanelli. El *San Pedro* corresponde a otro escultor local que conservó en ciertas partes el estilo tradicional de *pliegues aplanados*. La *Inmaculada* central (**Fig. 19**), sigue la pintura de la *Virgen de los Milagros* del Hno. Berger. Las cinco imágenes de los santos jesuitas del nivel superior son interpretaciones de modelos proporcionados por Brasanelli. Todas las figuras, excepto el *San Luis Gonzaga*, se encuentran actualmente en el Museo de San Ignacio Guazú.

Las fotografías que acompañan el texto son de 1980, después de la intervención del restaurador chileno Tito González. No se utilizan fotografías actuales ya que las imágenes después del año 2000 fueron repintadas en dos ocasiones. La primera fue con tan poco acierto y arte que se impuso una segunda que les devolvió expresiones humanas, pero dudosa e imposible autenticidad.

En realidad, el retablo parecía contener y proclamar toda la doctrina misionera. *San Francisco Javier* levantando al Dios que murió en la cruz para abrir a todos las puertas del cielo. El *San Francisco de Borja* que levanta la eucaristía, alimento que otorga la inmortalidad.

Para los guaraníes son los dos temas más atractivos y emotivos de la doctrina enseñada por la Compañía de Jesús fundada por San Ignacio, cuyo nombre lleva el pueblo y cuya imagen estaba en el centro del retablo, como queriendo ascender al cielo mientras arde en amor por la luz de Cristo que irradia desde su pecho. Los otros dos santos menores también proclaman el amor a Cristo de todos los santos jesuitas: *San Luis Gonzaga* lo venera en forma de Crucifijo, *San Estanislao de Kostka* como a un Niño Jesús juguetón y sonriente.

A estas imágenes principales del nivel superior, talladas según modelos de Brasanelli por el escultor colaborador de Brasanelli que hemos llamado *Maestro del retablo de San Ignacio Guazú,* se agrega un cuerpo inferior con cuatro imágenes: un *Santo Domingo* y un *San Francisco de Asís*, dos fundadores de órdenes religiosas, y un *San Pedro* y *San Pablo*, los fundadores, junto con Cristo, de la Iglesia. Con excepción del *San Pedro*, las demás imágenes del nivel inferior son obra de Brasanelli.

Nos quedan sin resolver muchos interrogantes sobre el retablo de San Ignacio Guazú y sus autores. Uno de ellos, y sin duda el principal, es por qué Brasanelli no talló por su mano las cinco imágenes superiores siendo las principales, para las cuales entregó modelos a su colaborador y en cambio talló personalmente casi todas del nivel inferior.

Sin duda que su poco tiempo y su viaje a Córdoba con los dos retablos no le dejaron más tiempo y para el nivel superior prefirió tallar modelos en menor escala, en la que se movía con más comodidad y soltura, y dejó para su talentoso colaborador las imágenes gigantescas finales. En cambio para el nivel inferior, en lugar de tallar modelos - que ya sabía que no tendrían aceptación en otros pueblos - como originalmente planificó, prefirió tallar directamente las imágenes definitivas. Se trata de un tema que solamente un documento podría resolver definitivamente. Porque su ayudante, realmente un artista único, también pudo haber sufrido un accidente, o una enfermedad que le imposibilitara trabajar. No se puede excluir incluso su fallecimiento que seguramente quedaría registrado en alguna correspondencia de Brasanelli a su familia o a algún superior, o amigo en Milán. Lo cierto es que las imágenes de su mano, como la del *San Pablo*, exhiben una calidad superior que excluye un modelo intermedio. Sin embargo, también debemos admitir que parte de la imponencia de las imágenes del nivel superior se debe a una dosis de hieratismo presente en ellas que proviene del estilo y mentalidad del colaborador guaraní. Ese hieratismo es una tendencia guaraní a la búsqueda del ícono que después de varias décadas fue asumida también por Brasanelli en sus últimas obras. Se trata de un tema aquí solamente enunciado y que será profundizado en el último capítulo, el XV, con el título "El arte misionero en la búsqueda de "iconos" que expresen la cultura y la religiosidad de la "florida cristiandad guaraní".

Otro misterio es saber por qué se conservaron solamente dos de los, por lo menos cinco, modelos de imágenes del retablo de San Ignacio Guazú y cuál fue el destino de los otros tres modelos desaparecidos. Además ¿por qué se abandonó el proyecto inicial de reformar el arte de las Misiones mediante la entrega por parte del maestro de modelos itinerantes en escala menor que presidirían los talleres y que permitirían cambiar, en breve tiempo, todas las imágenes de los altares misioneros?

Ese plan, sin duda bien pensado, no fue llevado a la práctica - más allá de los casos mencionados del retablo de San Ignacio Guazú - por la oposición que encontró, seguramente, ya desde sus

inicios. Que ese plan existió lo prueba también una imagen de *San Pedro de las lágrimas* del Museo de Santa María de Fé y cuyo modelo en pequeña escala se guarda en una colección privada de Asunción.[91] Se trata de un tema que será desarrollado y replanteado con nuevas hipótesis en el capítulo siguiente y será abordado con más elementos conceptuales y obras conocidas, como ya fue anticipado, en el capítulo XV, al final del libro.

30.- Rechazo guaraní de los éxtasis barrocos en el retablo de Nuestra Señora de Fe.

Todas las deducciones del capítulo anterior se aplican a las imágenes del retablo mayor de San Ignacio Guazú, pero no para las del retablo principal del vecino pueblo de Santa María de Fe. Las imágenes del gran retablo de este pueblo, con parecida iconografía al de San Ignacio en su cuerpo superior, son sin embargo, estilísticamente muy diferentes. ¿Por qué no aceptaron seguir los modelos que sabemos ideó y talló Brasanelli? Esta es una de las cuestiones más complejas que atañe a los dos retablos mencionados y que tiene relación con la historia de ambos pueblos que, aunque ningún documento la mencione, el análisis de las imágenes del Museo de Santa María de Fe la señala con absoluta evidencia.

> "*Todas estas estatuas, talladas en madera, estofadas y policromadas, se conservan en el Museo de Santa María. Sus dimensiones y la proporción lógica que guardan entre sí permiten establecer su pertenencia a este retablo. Por otra parte, podemos conocer la traza del mismo gracias a una fotografía, antigua y poco clara, reproducida por el Padre Furlong. Allí se confirma su estructura arquitectónica de dos cuerpos, tres calles y un banco. Se determinan seis nichos que albergarían a las seis estatuas que menciona el inventario. En el nicho central del cuerpo inferior, de mayor tamaño, se ubicaría la Virgen con el Niño, flanqueada por San Joaquín y Santa Ana, ambas de 1,64 m. de altura. En el cuerpo superior, los santos de la Compañía: San Ignacio en el centro y a cada lado, San Francisco Xavier y San Francisco de Borja. Estos últimos miden 1,58 m. y San Ignacio mide 1,54 m. pero esta diferencia de 4 cm. menos quizás se deba a que, tal como se ve en una fotografía que muestra las tallas en un depósito con anterioridad a la creación del museo, esta figura apoyaba sobre una alta peana que hoy no está. De este modo se destacaría por su altura sobre las imágenes laterales. Se relacionaría así por su preponderancia con la figura de la Virgen en el cuerpo inferior, insertándose dentro de su estructura tanto compositiva como programática del retablo. Las actitudes, el leve movimiento de los cuerpos y las miradas de los santos a los lados de San Ignacio se dirigen hacia el centro y abajo, mientras que las figuras centrales miran hacia el frente, hacia el espacio de los fieles. San Xavier y San Borja inclinan y giran sus cabezas hacia la Virgen, circunscribiendo su campo al espacio mismo del retablo. En cambio, San Joaquín y Santa Ana descansan sus miradas, intensas, como buscando un diálogo con los fieles, cuya participación parecen solicitar igualmente por medio de sus gestos. De esta manera todo se relaciona orgánicamente y se crea un vínculo entre la esfera de lo sagrado y lo terreno. Las seis figuras se integran con una fuerte coherencia interna, definiendo su espacio propio y su relación con el espectador, determinando la unidad del retablo, donde la figura majestuosa de la Virgen es el centro que da sentido al conjunto.*
>
> *Esta reconstrucción nos permite confirmar que la imagen que hoy vemos en la iglesia de Santa María es la misma que consigna el padre Oliver en su inventario.*"[92]

91 Se trata de una colección de cuyo propietario no obtuve permiso de publicación, ni de su nombre ni de la fotografía de la imagen.
92 AULETTA, SERVENTI, "Una devoción belga en las misiones jesuíticas de guaraníes", 1999, p. 55.
SUSTERSIC, *Imágenes guaraní-jesuíticas*, 2010, pp. 92-93.

Si Brasanelli pensó en reformar el arte de la imaginería de las Misiones en base a la entrega de modelos a los talleres de los pueblos, y si en el pueblo de Santa María ya se habían producido dos copias, la de *San Luis de Gonzaga* y la de *Estanislao de Kostka* ¿por qué no se siguieron copiando las demás imágenes en base a los mismos modelos, hoy perdidos, tallados por Brasanelli para el retablo de San Ignacio Guazú? Evidentemente las imágenes de Santa María son, no solo diferentes a las de San Ignacio Guazú, sino que no ocultan, más aún, proclaman sus evidentes desacuerdos.

Las diferencias se originan ya en los centros de los retablos: una *Inmaculada* inspirada en la pintura de Luis Berger, con ojos entornados al cielo, en el caso del retablo de San Ignacio, y una imagen de la Patrona, *Santa María de Fe*, de estilo y ejecución guaraníes, con la mirada hacia el frente, al espectador, como una de las creaciones más imponentes del arte local.

No podemos concluir que se trataba de una puja entre "progresistas" y "conservadores" al modo de las rivalidades posteriores, ya que el retablo de Santa María de Fe no era contrario al nuevo estilo barroco pues sus cuerpos y cornisas son sostenidos por columnas salomónicas según el ejemplo del retablo de San Ignacio Guazú.[93] ¿En dónde y en qué residía entonces la diferencia?

Los santos jesuitas son iconográficamente los mismos que en el altar ideado por Brasanelli en San Ignacio, pero presentan notables diferencias compositivas y estilísticas. Una de ellas son los gestos de sus manos, que no se repiten entre los mismos santos de ambos retablos, como sería de esperar, si el escultor de Santa María de Fe se considerase discípulo de Brasanelli. Más bien se muestra como un crítico suyo y esto lo proclaman especialmente las miradas de sus imágenes. Ninguna de ellas entorna sus ojos al cielo, al modo barroco de las figuras de Brasanelli, de *San Ignacio* y de *San Francisco de Borja*. Todas dirigen sus ojos al frente, hacia el espectador. Sin embargo, en los pliegues de sus ropajes no retornan a la tradición del siglo XVII, como podría esperarse si existiese alguna voluntad, o intención "conservadora". Sin imitar directamente el plegado de paños de Brasanelli, parecieran competir con la sobre abundancia barroca del mismo, extremando la artificiosidad de cada pliegue de las telas del manto y de las túnicas con un resultado que si no iguala su lógica, compite con su barroquismo, sobre todo en el *San Ignacio*.

Tampoco se puede descontar que el escultor de ambos santos de los extremos, que empuñaban uno un crucifijo y el otro una custodia, no tuviera en la memoria los pliegues paralelos de las estatuas horcones que caracterizaron los inicios de la escultura guaraní del siglo XVII y anteriores que poco conocemos y que se relacionan con las pinturas corporales atávicas. De cualquier modo, poco o nada tienen que ver el *San Francisco Javier, el San Francisco de Borja y el San Ignacio* de Santa María de Fe con los santos homónimos de San Ignacio Guazú. Mientras el *San Ignacio de Loyola* parece competir con el complejo diseño del plegado de los paños de Brasanelli, en cambio su mirada, como la de los demás santos no se dirige al cielo sino que corresponde, en clara reciprocidad, a la mirada de los feligreses.

31.- La "polémica de las miradas y la religiosidad de los "finos ateístas" guaraníes

Como ha sido posible comprobar, el tema de las miradas, ya sea al frente o hacia arriba, se ha convertido en una de las notas distintivas más constantes y llamativas de ambos estilos enfrentados en los talleres y en los altares de las iglesias misioneras a fines del siglo XVII y comienzos del XVIII.

93 Ver fotografía publicada en: FURLONG, *Misiones y sus pueblos de guaraníes*, 1978, p. 214.

En efecto, todas las demás características que separaban inicialmente ambos estilos - la rigidez y verticalidad del plegado de los paños y la composición y gestualidad de las figuras tradicionales - parecían ceder ante la irrupción del estilo barroco traído por el hermano Brasanelli. Esta única característica, en la que se mantuvieron constantes e intransigentes en su oposición ambas corrientes estilísticas - como es la dirección de las miradas de sus figuras y que adquirió un carácter casi obsesivo en ambos casos - es un indicio y un llamado de atención que no puede ser pasado por alto. Se trata de un tema que parecería a primera vista estar limitado a una cuestión estética pero que al investigar sus implicaciones se descubre relacionado con una vasta red de aspectos que, partiendo de la religiosidad guaraní abarcan su concepción horizontal de la organización social y de la estructura del poder, el sentido de la belleza y del bien y del mal y en último término, su concepto de Dios.

Un santo que mira hacia arriba proclama con su actitud que en esa dirección se sitúa lo más importante de su vida, dirección coincidente con su escala de valores que también apunta a lo alto. Sus ojos en éxtasis se dirigen al cielo, donde parece ver la corte celestial, la sede del poder, del bien y de la belleza, en pocas palabras, lo que en esa época solía llamarse un *rompimiento de gloria*, presidido por Dios mismo.

La imagen de un santo surgida en la corriente estilística misionera, como la *Virgen de Santa María de Fe*, pone todo su énfasis en la mirada al frente, al orante, en el espacio físico próximo que abarca su mirada, y en el espacio mental de su conciencia.

¿Cuál es la diferencia entre uno y otro caso? Que el europeo apunta sus ojos mentales, simbolizados por la mirada, al ente superior depositario del poder del cual depende su suerte y destino. En consecuencia, allí reside también lo esencial de su religiosidad, que consiste en organizar y dirigir todos los medios disponibles, entre los cuales el principal es el cumplimiento de los códigos morales y los rituales de la liturgia, para armonizar su vida con ese poder superior, infinito, celestial, destino último del alma después de la muerte de su cuerpo.

¿Y para el guaraní no ocurre lo mismo? ¡No, definitivamente! Cuando el guaraní observa el altar y se encuentra con los ojos abiertos de un santo - representante de lo sagrado - que lo miran fijamente, cesa de observar los detalles y anécdotas de la imagen para concentrerse en la relación que se establece entre ambos, una relación que, utilizando una expresión del rabino Martín Buber se definiría como un encuentro "yo - tú". Ese encuentro o "suceso" [94] se sitúa en la experiencia de las relaciones "yo - tu" del ámbito familiar y social que es lo más importante y esencial de la vida humana y culmina, según el mismo Buber, en el encuentro "Yo - Tú Eterno", final. La imagen prepara, anticipa ese encuentro con su mirada frontal.

Entonces, para el guaraní: Dios es, "porã", el bien y la belleza que atraen, antes que poder que domina. Esa relación y atracción se pueden generar con una *Tupãsy* que mira al frente y no con una *Asunta* que busca el cielo con su mirada. Antes que doblar las rodillas ante el Todopoderoso y mirarlo hacia arriba, el guaraní le abre sus ojos de frente, en una mirada extática y rendida. Esa aparente irreverencia frente al poder celestial hizo que el padre Ruiz de Montoya calificara a sus nuevos feligreses selváticos de "*finos ateistas*" que se jactaban de no ser esclavos de nadie, solo *rendidos por la palabra y la persuasión de los Padres*[95]. Indudablemente se trata de un tema muy complejo que en este encuentro y confrontación de estilos, a fines del S. XVII y comienzos del XVIII, se descubre con un significado más claro, nuevo y sorprendente.

Podemos pensar que este mismo contraste entre ambos estilos y religiosidades fue observado, no sin preocupación, por el sensible artista que fue Brasanelli. Habiendo apelado a todos los

94 Llamado así por el fundador, en Milán del Movimiento de Comunión y Liberación" Don Luigi Giussani.
95 Carta al Gobernador Andonaegui del Cabildo de San Luis. Archivo Histórico de Ma drid.

recursos con que lo dotó la cultura barroca europea de su época, constataba, no sin perplejidad, que ellos no hacían mella en la sensibilidad guaraní. El no apelar al recurso de la autoridad es un indicio de que sostenía parecidas reflexiones y que para lograr la adhesión del pueblo guaraní aún confiaba en el despliegue de la gran atracción y fascinación del estilo barroco de Bernini.

Debemos tener en cuenta que Brasanelli tuvo la oportunidad de conocer la mentalidad guaraní como pocos europeos de su época. Los resultados influirán en la creación de un nuevo estilo que podrá apreciarse recién en las imágenes talladas en la tercera década, después de haber puesto a prueba y haber agotado todas las posibilidades de la experiencia barroca - lombarda en Santa María de Fe, del actual Paraguay, y del estilo barroco - berniniano en San Borja, en el actual Brasil.

Pero él no fue el único que quedó impactado ante la religiosidad de *los finos ateístas* que eran los guaraníes. También los misioneros expresaban, junto al afecto por sus guaraníes, una gran admiración por algunos aspectos de su vida, entre ellos su actitud ante la muerte. Se trata de la puesta a prueba de sus creencias sobre el más allá y la vida eterna. No debemos olvidar que el padre Escandón murió rezando sus últimas oraciones en idioma guaraní, siendo que el castellano, su idioma materno era considerado la lengua de los místicos por excelencia. Algo exclusivo, atractivo e íntimo debía hallar el misionero en el idioma y cultura guaraní para preferirlos, en esos momentos cruciales de su vida, a su lengua castellana de origen. Es importante destacar también que ningún misionero quiso volver a Europa y cuando fueron expulsados se consideraron "extrañados" y no repatriados, o sea que su verdadera patria eran las Misiones. Evidentemente la vida en ellas era muy especial y hoy, después de tres siglos es muy difícil reconstruirla a partir de una suma de detalles y circunstancias materiales conocidas, prescindiendo de su pensamiento, lengua y religiosidad, más difíciles de investigar.

En el contexto de la lengua guaraní se establece un tipo de convivencia, de relación *yo - tú* diferente a la que se establece en las lenguas europeas. Para afianzar esta relación "yo - Tú Eterno" es que el padre Juan Escandón recurrió a la lengua guaraní. No se trató de una elección deliberada, ya que el momento de la muerte no lo permitía sino una decisión emocional y casi instintiva de recurrir a un lenguaje en el cual el diálogo con el *Tú Eterno* se desarrollaba con más seguridad y convicción.

El tema de las miradas puede ser uno de los accesos más fidedignos para la investigación de la vida en las Misiones. En ellas se privilegiaban dos modos de representar los ojos y la mirada de las imágenes. Ellos dependían a su vez de dos modos diferentes de concebir la divinidad y por lo tanto de relacionarse con ella. Uno era el éxtasis, que es el modo por excelencia de la religiosidad barroca de la época. El otro es la relación personal *yo-tú*, propio de la cultura y mentalidad guaraníes. De que esta relación asumía mayor complejidad en la cultura guaraní que en las demás culturas lo confirma el prefijo o pronombre "*ore*" que no se da en otra lengua y que no es de fácil traducción ya que proviene de una sensibilidad especial para las relaciones humanas más estrechas y excluyentes que las demás. Esta particularidad no la posee, que nosotros sepamos, ningún otro idioma. Por todo ello es posible comprender que para el guaraní todo lo demás sería negociable (el estilo de los pliegues, el movimiento de la figura etc.) mas no la mirada porque ella tenía que ver con lo esencial, con sus ideas sobre la religión, con su modo de orar y por lo tanto con su modo de concebir a Dios y relacionarse con Él, no como una idea abstracta sino como un Ser muy real y omnipresente desde su intimidad.

La religiosidad del éxtasis barroco está representada en el retablo de San Ignacio Guazú por la *Virgen Inmaculada*, por la imagen patronal de *San Ignacio* y la de *San francisco de Borja* y las demás figuras principales con excepción del *San Francisco Javier* que no dirige sus ojos al cielo

sino hacia el frente a sus oyentes y devotos. En cambio la religiosidad de las miradas personales de la relación *yo - tú* guaraní se representa en el retablo del pueblo de Santa María de Fe en su tradicional imagen patronal de la Virgen y en todas las demás imágenes, sin excepción alguna.

Por ese motivo, por esa mirada al frente, la imagen de *San Francisco Javier* propuesta por Brasanelli encontró espontánea e inmediata acogida en la cultura guaraní y la prueba de ello es que fue copiada y originó una serie: la primera procedente de una imagen concebida por el maestro lombardo. Lo que no pudieron lograr los modelos que talló Brasanelli para llevar a cabo la reforma de las artes de las misiones, lo logró esta imagen de *San Francisco Javier*, que mira al frente. Aunque ella no proceda de la mano del maestro mismo, sino que fue inspirada en un modelo suyo, lo significativo es que ni la figura de *San Ignacio*, ni la de *San Francisco de Borja*, ni la de la *Virgen* central inspiraron a ningún escultor guaraní a tallar una copia - a pesar de su mayor importancia y aparente impacto - según la mentalidad barroca europea, de acuerdo a la cual había sido organizado el retablo por indicación de Brasanelli.

En los capítulos finales, referidos a los cambios anímicos del artista, que se reflejan en los rostros de sus imágenes realizadas durante las residencias de Itapua y Santa Rosa, volveremos al mismo tema pero contando ya con más elementos para su reflexión. También en el último capítulo sobre el "*Tupã Ra'y*" de Carmen del Paraná y la transformación de las imágenes en iconos, una nueva luz clarificará esta delicada pero decisiva cuestión.

32.- Balance de una reforma cuestionada y resistida

Todas las imágenes excepcionales de San Ignacio Guazú permiten saber que durante las tareas de confección de los dos retablos encargados por el P. Lauro Nuñez, el hermano jesuita desarrollaba paralelamente una intensa actividad escultórica. Además del número de las imágenes conocidas, lo que más nos sorprende es la extraordinaria creatividad que ellas revelan y que no tiene modelo directo alguno: ni de imágenes escultóricas europeas ni de grabados, como algunos estudiosos suponen.

Cuando estuvieron tallados los dos retablos encargados por el Provincial hubo que llevarlos en balsas por el río Paraná a Santa Fe y desde allí en carretas a Córdoba. Una vez ensamblados en el lugar hubo que lijarlos, estucarlos, volver a lijarlos, cubrirlos de bol y finalmente dorarlos a la hoja, bruñirlos y pintarlos. Toda esa tarea no pudo ser realizada por un solo operario cuyo nombre figura como el dorador de los dos retablos jesuíticos cordobeses de 1689. Sin duda el maestro contó con la colaboración de los hábiles operarios guaraníes, dirigidos y supervisados por él. También fue entonces, probablemente, cuando se instalaron los frisos con las "empresas sacras" y fueron pintados por Brasanelli los retratos de jesuitas ilustres, además de los evangelistas de las pechinas y los ángeles músicos del interior de la cúpula. Pintando esos ángeles músicos, o ya antes, fue que Brasanelli afirmó su idea de construir parecidas cúpulas en las nuevas iglesias misioneras.

En lugar de las paredes de piedra y cal de la iglesia cordobesa la estructura portante de esas cúpulas misioneras deberían ser, como en el resto de la iglesia, de horcones. La mayor dificultad consistía en la altura necesaria para lo cual dichos horcones debían ser añadidos. Todas estas ideas las desarrollaría Brasanelli en su primera obra como arquitecto: la iglesia de San Borja (1696-1705).

Una vez finalizadas las obras de Córdoba, el prestigio de Brasanelli fue el mayor que disfrutó algún coadjutor jesuita. La admiración de los cordobeses fue muy grande. Sin embargo ningún testimonio escrito lo certifica. La orden de guardar secreto fue cumplida sin que ningún resquicio

delatara a la posteridad al autor de esas maravillosas obras. Esos retablos entraban en la categoría de "*limosnas*" de las Misiones, las que *"el que lo daba, y el que lo recibía las tenían y lo hacían con mayor secreto*" según escribía el informante jesuita ya mencionado.[96]

Eso ya era mucho decir. Informar algo más era ya imposible sin develar el secreto. El padre Lauro Nuñez tenía muchos motivos para mandar guardarlo. A pesar de su posterior caída en desgracia y a pesar de la prohibición de esas "*limosnas*" en 1703, nunca se escribió nada que declarare la autoría real de Brasanelli de aquellos retablos ni las circunstancias en que ellos llegaron a Córdoba. Solamente un minucioso análisis de su estilo permite reconocer a un ojo experto - como el de los profesores Ribera y Schenone - sus características sevillanas, mientras su diseño y confección revelan a un arquitecto lombardo. Ambas condiciones fueron reunidas en la personalidad de nuestro artista, José Brasanelli. El interior del templo de la Compañía de Jesús de Córdoba, aunque en su mayor parte de madera, adquirió un aspecto totalmente diferente equipado con el nuevo retablo, cuyas grandiosas columnas salomónicas y nichos de *veneras* doradas tenían un aspecto que para esa época era totalmente revolucionario. Esas columnas jamás fueron vistas en esta parte del Nuevo Mundo. Ellas evocaban por una parte al *baldaquino de San Pedro* de Bernini y, junto con las bóvedas, pechinas y cúpula, al *"Gesú"* de Roma. Mientras los operarios doraban y pintaban el retablo y él mismo Brasanelli decoraba la cúpula con los ángeles músicos, fue naciendo y tomando forma en su mente el proyecto de dotar a las nuevas iglesias misioneras "reformadas" de ambos elementos: retablos de columnas salomónicas y airosas cúpulas, aunque ellas carecieran de linterna como era el ideal en las cúpulas barrocas.

Si las reformas de Brasanelli en la arquitectura misionera tuvieron general aceptación, del mismo modo que la introducción de las columnas salomónicas en sus retablos, sus propuestas escultóricas no tuvieron la misma suerte. La resistencia a las mismas no fue solamente el resultado de una sorpresa inicial que se superaría con el acostumbramiento. Como fue demostrado en el capítulo anterior, se debió a causas más profundas originadas en la cultura y mentalidad del pueblo guaraní. Dichos cuestionamientos, que podríamos denominar ideológicos, se repitieron a lo largo de toda su vida, incluso después de su muerte, solo se disiparon en una síntesis que conformó a todos, jesuitas y guaraníes, recién en las últimas obras de los frisos de Trinidad.

En esta etapa de nuestra investigación se muestran ya, con toda evidencia, las grandes posibilidades de la información brindada por el análisis de las obras de arte. Si se hubiera terminado de derrumbar el templo de Trinidad, o si el tratamiento en base a *paraloid* ya hubiera completado su inevitable efecto destructor, nada sabríamos de la inesperada y grandiosa síntesis entre la herencia barroca de Brasanelli y la cultura artística misionera del siglo XVII que se ha producido en los relieves de los frisos de ese templo. Ni en las Cartas Anuas, ni entre toda la documentación de los grandes archivos históricos, o de la Compañía de Jesús, se puede hallar ni un mínimo rastro, ni siquiera una sola mención de la existencia de esos espectaculares frisos. Sin embargo, sin ellos nada sabríamos del cambio de mentalidades y de la extraordinaria síntesis que se estaba produciendo en la cultura de los treinta pueblos de las Misiones en las últimas décadas antes de la expulsión.

Una situación semejante se manifiesta también en las obras de arte surgidas durante la labor de Brasanelli, especialmente en sus primeras décadas de las Misiones. Nada hay escrito en ningún documento de la época, jesuítico o secular, que pueda hacernos sospechar la inesperada resistencia que encontró en los talleres misioneros la reforma del hermano Brasanelli. Que se estaba llevando a cabo una gran reforma lo sabíamos por los memoriales del provincial

96 Archivo Histórico de Madrid. Clero Jesuitas: 120 (3), doc. 96, letra S correspondiente a Secretos.
SUSTERSIC, Bozidar Darko. 2002. "*Secretos de la Compañía de Jesús en la Provincia del Paraguay*". X Jornadas Internacionales sobre las Misiones Jesuíticas. San Pablo, Brasil.

Luís de la Roca. Pero que esa reforma tropezaba con obstáculos y resistencias no se evidenció, hasta ahora, en ninguna carta, ni en una sola línea escrita.

Los únicos documentos que son claros testimonios de esas resistencias y de las diferencias de mentalidad que las protagonizaban son las obras provenientes de esa época. Si durante el incendio de la iglesia de Nuestra Señora de Fe se hubieran perdido esas imágenes, o si la restauración de la Sra. Donatella Lipens y su equipo hubieran llegado a ese museo y los repintados de los rostros hubieran hecho desaparecer las pruebas de las diferencias de esas imágenes con las de Brasanelli del retablo de San Ignacio Guazú, entonces nada sabríamos de lo sucedido en los talleres misioneros y en las mentes de los escultores que asistieron a los intentos de reformar el arte misionero del siglo XVII, por parte de un artista enviado desde Italia para dirigir y encauzar dicha reforma.

En nada debe extrañarnos esta situación pues en todas las épocas y culturas ha sido el arte una de las fuentes fundamentales para el conocimiento de las diferentes sociedades. Quizás el caso mejor conocido fue el de los frisos de Fidias en el Partenón. De haber sido destruidos en las guerras calamitosas que se abatieron sobre la península del Peloponeso, jamás podríamos juzgar por los escasos testimonios escritos de los historiadores, sobre las cumbres alcanzadas por la civilización griega en su época clásica. Siempre fueron las obras de arte, como expresara Ruskin, los testimonios más confiables para juzgar los logros de una civilización. Debieran recordar esta verdad también los investigadores que confiados en los escasos documentos de la época prefieren obviar en sus investigaciones toda la información proveniente del campo de las artes. Aunque parezca inconcebible esto es lo que ha ocurrido con la historia de las misiones donde fue dejada de lado toda la información proveniente de ese vasto y significativo sector. Que en esta actitud irresponsable incurrieran los historiadores jesuitas se puede comprender y justificar porque ellos escribían urgidos por los ataques devastadores de los representantes de la Ilustración en el tiempo de la expulsión y la supresión de la orden jesuítica.[97] Pero que los historiadores posteriores, que se consideraban a si mismos científicos, escribieran sus tratados de historia sin asomarse a la inmensa información que les brindaba una ciencia aceptada siempre como auxiliar de la Historia como es la Historia de Arte, nos deja muy sorprendidos. Pero que ello siga sucediendo en la actualidad es totalmente inadmisible. Parte de la culpa la deben asumir los mismos historiadores de Arte que intoxicados por la cultura positivista que sumerge a nuestra época no han llevado a cabo los estudios correspondientes a su especialidad que permitan descubrir el significado de las obras de arte tan abundantes de este período que descubran la mentalidad de sus autores y la cultura respectiva de sus sociedades receptoras.

Como conclusión podemos advertir a todos, a los estudiosos de la Historia y especialmente a los responsables de cuidar esos patrimonios documentales y culturales, que tomen todas las providencias para que ningún restaurador intervenga más, ni esas de San Ignacio Guazú ni ninguna otra imagen, sin rendir las pruebas de competencia necesarias y sin contar con la presencia y el asesoramiento de historiadores de Arte especializados en la cultura y el patrimonio jesuíticos.

Sería también conveniente, dado el deterioro natural de la piedra arenisca, asperón o itaky, deterioro acelerado por el tratamiento de que han sido objeto con la resina "paraloid", que pudieran obtenerse copias o "calcos" de los mismos, los que al ser exhibidos en salas cubiertas de Trinidad y de otros Museos quedarían protegidos de las lluvias y demás inclemencias naturales.

Además de dichas providencias también es indispensable y urgente que esas imágenes sean estudiadas desde todos los puntos de vista, especialmente desde el de la Historia del Arte, antes de que algún suceso histórico o político imprevisto las haga enmudecer como testigos de una

97 La excepción entre los jesuitas fue el Padre Jaime Oliver, verdadero pionero entre los historiadores del arte.

época muy controvertida sobre la que gravitan cada vez más intereses: ideológicos, religiosos y políticos, y los, cada día más decisivos, intereses económicos.

Las imágenes de los dos retablos principales, de San Ignacio Guazú y de Santa María de Fe, testimonian sin lugar a dudas un profundo desacuerdo ante la propuesta traída y presentada en las Misiones por el Hermano Brasanelli. Como sucedió hasta ahora, también en el futuro, ningún documento nos revelará el curso de estos acontecimientos, surgidos y desarrollados entre el maestro y sus escultores, adeptos unos a casi todas sus propuestas, o solo a una parte de ellas otros, o contrarios a las mismas, según lo testimonian las imágenes de los dos retablos estudiados y otras obras en los diversos períodos y destinos en los que les tocó actuar.

Solamente un cuidadoso y sensible análisis estilístico pondrá a la vista cuáles eran las inamovibles posiciones de los escultores locales y cuanto debió conceder el maestro para evitar estallidos de situaciones conflictivas. Además será posible analizar los cambios estilísticos que fue ensayando el mismo Brasanelli a través de las casi cuatro décadas de su labor, para hacer comprensible el lenguaje de sus propuestas al pueblo guaraní. Y lo más importante de todo para un artista misionero como lo era el hermano José Brasanelli: que una cuestión de estilos no fuera un obstáculo para que esas imágenes, salidas de los talleres misioneros, de su mano o de los colaboradores guaraníes, no impidieran que los fieles logren mantener su ancestral diálogo con lo sagrado y los nuevos santos entre los que se hallaban, por supuesto, los fundadores de la Compañía de Jesús.

Sin duda que al finalizar la etapa de San Ignacio Guazú y Santa María de Fe el hermano Brasanelli se propuso profundizar su reforma inspirándose en las obras cumbres del estilo barroco: las creaciones del genial Gian Lorenzo Bernini. Seguramente confiaba lograr, por medio de la exhibición de esas obras, la adhesión y la admiración de los escépticos y críticos guaraníes. La etapa de San Borja significó desplegar en el arte de las Misiones todos los recursos que le quedaban. Ya agotados esos recursos - sin lograr los resultados esperados - el artista se planteará el proyecto de crear un nuevo estilo misionero. Quizás no se trató de un proyecto concientemente elaborado, sino que fue surgiendo a través del tiempo a partir de sus fracasos y a partir de sus meditaciones y búsquedas de la mentalidad de sus colaboradores y feligreses.

CAPÍTULO VI

EL TERCER DESTINO: SAN BORJA Y EL ESTILO "BARROCO BERNINIANO" (BRASIL)

33.- La reforma total: alta cúpula y retablos ochavados con "rompimientos de gloria"

La nueva iglesia de San Borja, tal como la imaginaba Brasanelli, significaría una revolución sin precedentes en la arquitectura misionera. Para comprenderlo hoy debemos situarnos en su punto de partida: en la realidad de las iglesias de su tiempo, que él pretendía reformar. Actualmente solo tenemos una muestra de esos edificios en la iglesia de Yaguarón (Paraguay) prototipo de cómo eran las treinta iglesias, hoy desaparecidas, de las Misiones en la época de Brasanelli.

El visitante actual, acostumbrado a las bóvedas y cúpulas de las iglesias barrocas, sufre un gran impacto, una conmoción visual y estética al ver ese inmenso espacio, cobijado bajo un solo techo a dos aguas, sostenido por esbeltas columnas – horcones que a pesar de la penumbra lucen sus alegres colores que se prolongan en el maderamen del techo y las vigas del sistema "par y nudillo" que lo sostienen. En total contraste con esa estructura sobria los exuberantes retablos barrocos de Souza Cavadas (hoy queda uno solo)[98] pueden dar una imagen de lo que era en su tiempo el gran retablo con las vitales y serpenteantes columnas salomónicas, tallado por Brasanelli en San Borja.

En la época en que todas las iglesias misioneras eran semejantes a Yaguarón, o sea tenían techo simple a dos aguas, pórtico o *punilla* al frente y torre exenta como la iglesia de Candelaria y las iglesias de guaraníes del siglo XVII, la nueva iglesia de San Borja, con cúpula, *como una alta torre*, debió de ser una prueba de gran audacia. En ese espacio iluminado por luz cenital un retablo "como una concha dorada" sostenida por serpenteantes columnas salomónicas en cuyo centro profundo se hallaba la escena del San Borja en éxtasis, "entre nubes y querubines" ante la sagrada Eucaristía, debió de constituir un espectáculo que habría conmovido a cualquier europeo.

El P. Jaime Oliver describe así la primera iglesia misionera de Brasanelli:

> "*La Iglesia de San Borja pudiera parecer en cualquier parte, si estuviera acabada de adornar. La media naranja es bella; las Columnas, pedestales, Chapiteles del Cuerpo de la Iglesia pueden lucir, es obra de Brazanelli...*"[99]

Podemos suponer que durante su estadía en Córdoba el Hermano logró el apoyo irrestricto del Provincial para sus proyectos de renovación de la arquitectura misionera. Así como su amigo, el padre Sepp, reformó la música religiosa introduciendo elementos barrocos como el "*basso*

98 Originariamente eran tres pero dos de ellos, los laterales, fueron llevados por el Presidente Carlos Antonio López a la iglesia de su parroquia de Trinidad en Asunción, Paraguay, en espera de su, inexplicablemente demorada, devolución.
99 OLIVER, *Breve noticia de la numerosa y florida cristiandad guaraní.* ARSI. f. 7 v.

contínuo", del mismo modo Brasanelli introdujo por primera vez tres elementos claves de la arquitectura barroca en los templos tradicionales misioneros. Ellos son: las cúpulas, las columnas salomónicas y las fachadas.

El primer elemento corresponde a la conformación del espacio interior, que un arquitecto barroco no podía concebir sin la airosa cúpula que se elevaba desde el encuentro entre la nave longitudinal y el transepto. Estudiando la iglesia de Córdoba ideó la tecnología necesaria para introducir la cúpula en las tradicionales iglesias misioneras de horcones.

Su reforma no fue fácil, pero a partir de la mayoría de las iglesias construidas en el siglo XVIII podemos concluir que ese elemento fue aceptado e incorporado al nuevo esquema del templo de las Misiones guaraníes aunque, por pocos años de diferencia, no llegó a participar también en las iglesias de las misiones chiquitanas. En efecto, las primeras fundaciones de las misiones de Chiquitos fueron a fines del siglo XVII, cuando todavía no estaba construida la nueva iglesia de San Borja, ni extendido ni afianzado su modelo. Por lo tanto los maestros guaraníes que dirigieron la construcción de las primeras iglesias chiquitanas lo hicieron dentro de su tradición cuyo modelo era Candelaria, hoy desaparecida, cuya tipología sobrevive hoy en Yaguarón.

El segundo elemento fue la introducción de la columna salomónica. Se trata de un elemento de gran significado simbólico y visual, cuya presencia en la monumental basílica de San Pedro en Roma permitió a Bernini conmover el espacio clásico de Miguel Ángel con un elemento vital y barroco por excelencia. Con mayor razón los grandes espacios arcaicos de las iglesias misioneras, de un solo techo, cobraron nueva vida cuando les tocó albergar los retablos de explosiva vitalidad barroca generada por las nuevas columnas salomónicas. Para evaluar la importancia de este suceso, basta imaginarse al templo paraguayo de Yaguarón sin las columnas salomónicas del equipamiento de José de Souza Cavadas. Este verdadero acontecimiento, no de fácil comprensión actual, pero que en su tiempo tuvo extraordinario significado y relevancia fue llevado a cabo por Brasanelli: por primera vez en la iglesia de la Compañía de Córdoba, y por segunda en las Misiones, en la iglesia construida por él mismo, en forma completa, a orillas del río Uruguay y consagrada a San Francisco de Borja.

El tercer elemento revolucionario y comparable con los dos anteriores corresponde ya al espacio exterior e imprime su sello profundo al urbanismo barroco. Se trata de la fachada. El pórtico tradicional, o "punilla" como se lo llama en las iglesias de Chiquitos, cumplía una función fundamental en la catequesis y las costumbres misioneras y no era fácil suprimirlo. Por ello sólo en algunos casos fue posible lograr la fachada a costa del pórtico y de la torre exenta de madera. Esos casos fueron fueron Concepción y San Ignacio Miní, aunque no tenemos documentos para saber con seguridad si no le podemos sumar también Santa Ana.

El hecho de que las nuevas iglesias de los pueblos de Chiquitos, cuyos esquemas provenían de los templos guaraníes tradicionales, no incorporaran ni cruceros, ni cúpulas ni columnas salomónicas es demostrativo de que el modelo de la arquitectura de la región del Paraná y del Uruguay antes de 1700 era la iglesia de faldones a dos aguas, como la de Candelaria o el antiguo San Ignacio Guazú. Las nuevas iglesias que se construyeron en las misiones de guaraníes durante el siglo XVIII, en cambio, tenían claras influencias de las reformas del hermano Brasanelli. Ellas consistieron en el agregado de crucero y cúpula, llamada entonces "media naranja", al estilo de la iglesia de la Compañía de Córdoba.

Siguiendo ese ejemplo, la tradicional torre exenta, tarde o temprano sería reemplazada por dos torres a ambos lados de la fachada de la iglesia. Según el ejemplo de Córdoba, Brasanelli tendería a eliminar el pórtico tradicional para desarrollar una gran fachada. Ninguno de estos cambios aparece en las iglesias chiquitanas porque los modelos de ellas son las del siglo XVII

anteriores a San Borja, la primera iglesia reformada de Brasanelli. Todas las iglesias chiquitanas tienen techo simple a dos aguas, pórtico o *punilla* al frente y torre exenta como la iglesia de Candelaria y las iglesias de guaraníes del siglo XVII. La iglesia de San José de Chiquitos parece una excepción pues al utilizar la piedra y el mortero de cal, abundante en la región, define un frente o hilera de varias fachadas: la de la capilla miserere, la de la iglesia y la del colegio, todas sin punilla. Esas fachadas no conocieron ni proceden de las reformas de Brasanelli como lo demuestra la torre exenta según el modelo del siglo XVII.

Otra notabilidad de San Borja fueron las columnas, u horcones pareados, según las organizó Miguel Ángel en el Vestíbulo de la biblioteca laurenciana de Florencia y en el tambor de la cúpula de San Pedro de Roma. No fueron incluidos ni aceptados por las iglesias misioneras posteriores porque dicho sistema no tenía mayor sentido, ni visual ni estructural, para el caso de los horcones. Sin embargo, para comprender el modo de pensar de Brasanelli y el motivo de sus cambios introducidos en la arquitectura misionera, estos elementos de su nuevo templo también deberían ser tenidos en cuenta.

Hasta ahora muchos no comprendieron el rol fundamental de nuestro artista en el desarrollo de la arquitectura misionera, pues se lo incluía y confundía, como uno más, con los demás constructores que figuran en los catálogos jesuitas, como es el caso del padre Petragrassa o del hermano Krauss de efímero paso por algunos pueblos misioneros, sin comprender el rol fundamental del hermano Brasanelli como reformador de la arquitectura misionera. En esa Historia de Arte de catálogos y no de obras y su trascendencia, también se prestó a confusión la existencia de algunas medias naranjas anteriores a 1691 como la de Santo Tomé que un párroco, por importantes motivos, mandó demoler. Probablemente se tratara de un simple injerto, posible de agregar o de suprimir, sin demasiada incidencia en la estructura del edificio. Las consecuencias en cuanto a la solidez y defensa ante las lluvias obligaron a suprimirlas. Recién con Brasanelli se llegó a un sistema de aplicación universal, el cual con algunas modificaciones, como la menor altura de esa cúpula - cimborrio, se adoptó en la mayoría de las iglesias anteriores a Prímoli.

Escribía Diego de Alvear, quien visitó San Borja ochenta años más tarde, en 1780: "[…] *su cúpula muy desahogada y de mucha elevación* […]".[100] O sea que no se trataba de una iglesia más, sino de una notabilidad que significó el inicio de una nueva arquitectura en la región.

Otro viajero, Velloso da Silveira, observaba que la iglesia del vecino pueblo de San Nicolás era igual que la de San Borja pero con su cimborrio - torre algo más baja. Mientras se construía la iglesia de San Juan Bautista el provincial Luis de la Roca, impulsor de las reformas de Brasanelli, dejó escrita la orden de que se siguieran todas las medidas de la iglesia de San Nicolás:

"*La iglesia que de nuevo se ha de hacer será en todo semejante a la del Pueblo de San Nicolás, pidiendo las medidas de alto, ancho, largo y aún de los cimientos que se han de abrir; y habidas no se faltare, ni excediere en nada de ellas*".[101]

Brasanelli siguió innovando sobre las fachadas en las iglesias de Concepción, de Santa Ana y finalmente de San Ignacio Miní. Pero la experiencia del templo de San Borja, en cuanto al espacio interior, retablos y cúpula, fue fundamental y definitiva. Ella constituyó el hecho principal después del gran suceso de aquella primera asociación del sistema "*og jekutu*" con el "*par y nudillo*" que dio origen a la iglesia misionera.[102]

100 ALVEAR, *Relación geográfica e histórica del territorio de las Misiones*, 1970, pp. 670-671.
101 *Memorial del 21-6-1714 para San Juan Bautista*, AGN, Sala IX, 6-9-5. Ver para este tema: SUSTERSIC, "La fachada de San Ignacio Miní, entre hallazgos y nuevos enigmas", 1994.
102 Ponencia en el 49º Congreso Internacional de Americanistas en Ecuador, 1997, cuya publicación en CD se realizó en 1999. SUSTERSIC, "Presencia americana en el arte jesuítico guaraní", 1999.

34.- El éxtasis de Santa Teresa de Bernini: el nuevo ideal de los escultores barrocos.

Lejos de amilanarse por los fracasos sufridos en sus primeras obras, la *Inmaculada de la serpiente y esqueleto* y el polémico primer gran conjunto retablístico y escultórico, el altar de San Ignacio Guazú, el hermano Brasanelli se propuso, en su nuevo destino de San Borja, profundizar la reforma de todas las artes: la arquitectura, la escultura y la pintura. Para ello recurrió al repertorio del maestro de todos los artistas barrocos, su admirado Gian Lorenzo Bernini.

El hecho de que Brasanelli perseverara en su ideal reformista permite suponer que todavía abrigaba la esperanza de conquistar al público guaraní con el nuevo arte barroco. Se decidió entonces a seguir el modelo de la obra más revolucionaria y quizás la más famosa creación de Bernini: el *Extasis* de *Santa Teresa* de la Capilla Cornaro en la iglesia Santa María de las Victorias en Roma. Se trata de un nuevo concepto de la obra de arte total, donde se conjugan la arquitectura con la escultura y la pintura. Pero el tema de la obra no sería la doctora y mística carmelita sino un santo jesuita, también en éxtasis, pero no ante un ángel, casi un Cupido flechador, sino ante el más grande sacramento cristiano, la Sagrada Eucaristía.

Para comprender la compleja ambientación de aquella creación de Brasanelli, de la que queda solamente la estatua del santo, debemos recurrir a algún comentario procedente de la época. Afortunadamente, aunque el retablo con la escenificación del éxtasis de San Borja no se conserva, tenemos dos testimonios muy importantes: uno es el relato, si bien breve, como siempre muy expresivo, del padre Jaime Oliver:

"San Borja esta como elevado, y desmayado ante el Sacramento, todo lleno de nubes, y Seraphines"

La concepción de Bernini de ambientar el éxtasis de Santa Teresa en un espacio de milagro en el que la arquitectura, la escultura y la pintura de la luz dorada que baña el conjunto crean un mundo alucinante que supera la lógica arquitectónica, como idea fue comprendida y retomada por Brasanelli de un modo que sorprendería al mismo Bernini, su primer inventor. Porque la recreación de esos espacios ilusorios - que se repiten en el Transparente de Toledo y en otras obras barrocas en las que la arquitectura gótica, renacentista o barroca suspende su lógica para dar lugar a un espacio de fantasía y casi onírico - fue superada por la creación de Brasanelli. El templo levantado por él de paredes de piedra *itaky* y gigantescos troncos - horcones se abría en su centro para dejar pasar la luz desde un alto cimborrio, elevado por sus esbeltas columnas de madera. La luz brillante del cielo riograndense iluminaba un impresionante retablo totalmente dorado que se elevaba hasta el techo con sus columnas salomónicas, las que enmarcaban una escena de éxtasis del santo patrono rodeado de nubes y querubines delante de una brillante custodia de oro que resplandecía desde el centro gravitatorio de todo ese artificio que convergía en el gran misterio del sacramento eucarístico. Mientras las escenas barrocas conocidas hasta entonces, (incorporadas a arquitecturas preexistentes), limitan y desvanecen su artificio con el tránsito del ojo de la ilusión creada a los elementos arquitectónicos que la enmarcan, Brasanelli, en cambio, construyó toda su iglesia como una "ascua de oro" de un espectáculo continuo, como una gigantesca cueva que se iluminaba en el fondo para mostrar su perla: el retablo con la escena de la adoración del santo, de rodillas, o como dice el cronista que lo vio personalmente, *desmayado* ante la custodia entre nubes (**Fig. 23**).

El segundo testimonio que completa el anterior es una pintura procedente de las Misiones guardada en el museo de la estancia de Jesús María en Córdoba (Argentina) que representa a un

santo arrodillado entre nubes adorando, no la custodia con la eucaristía, sino el emblema IHS que brilla entre nubes. Aunque el santo no es San Borja sino San Ignacio, muchos detalles, entre ellos algunos pliegues del alba, prueban que el modelo de la pintura lo constituyó la escultura de San Borja del hermano Brasanelli.

Según documenta dicha pintura la ambientación del santo consistía en nubes esculpidas con un ángel sosteniendo un libro y otros ángeles y querubines, algunos esculpidos y otros probablemente pintados, en una conjunción de escultura y pintura que siguió probablemente el modelo del retablo del Hospital de la Caridad (Sevilla) donde la escultura del *Entierro de Cristo* de Pedro Roldán se continúa en el fondo en la pintura de Valdés Leal. El efecto visual es impresionante ya que conjuga uno de los retablos más notables con la excelente escultura y pintura de lo cual, seguramente, tomó nota Brasanelli para utilizar la misma técnica en las Misiones cuando tuviera la oportunidad de hacerlo. Esta se presentó en el caso de la iglesia a orillas del río Uruguay, la de San Borja, en la que confluyeron los mejores ejemplos de Italia y de Sevilla, de sus más eximios retablistas, escultores, pintores y arquitectos, que eran atesorados en la memoria impresionable y selectiva del joven artista que había llegado del Viejo Mundo para recrear todos esos prodigios artísticos con la más entera libertad en las selvas riograndenses.

35.- La creación de Brasanelli: San Borja "desmayado entre nubes y querubines".

El relato del padre Oliver se refiere al tema fundamental del estilo barroco que en este caso consiste en la ornamentación interior. Esa ornamentación, al igual que la arquitectura, es otro suceso totalmente revolucionario difícil de apreciar actualmente pues no queda del mismo ningún ejemplo sobreviviente. De igual modo que para la arquitectura, la información del padre Oliver es muy valiosa e irremplazable para reconstruir el desaparecido equipamiento interior de la iglesia. Por ello es importante releer en su contexto completo y analizar exhaustivamente el escrito de Oliver:

> "*...es obra de Brazaneli, como el retablo mayor, que es grande, muy airoso, ochavado, bella talla y bien dorado. San Borja esta como elevado, y desmayado ante el Sacramento, todo lleno de nubes, y Seraphines: en lo restante están las estatuas de nuestros Santos bien repartidas.*"[103]

La descripción es elocuente en si misma y también si la comparamos con todas las otras dejadas por el padre Oliver de su *Breve Relación de la florida cristiandad guaraní*. Sin duda alguna que habría significado un gran acontecimiento para la historia y el arte de las Misiones si dicha iglesia no hubiera desaparecido o que el autor de la *Relación* hubiera dejado relatos tan precisos y significativos sobre todas las demás iglesias misioneras. Pero el hecho de tratarse del único relato tan detallado debe ser interpretado como una excepción entre todas las descripciones de los demás templos mencionados. Es necesario concluir que aunque se trate de un relato literario e intelectual, sin embargo está guiado por una emoción contenida que surgía y se alimentaba de la contemplación y posterior memoria de un espectáculo inigualable. Ella no surgía de la simple vista de un conjunto escultórico, de muy diverso nivel al logrado por su maestro Bernini, sino del logro total del conjunto de la arquitectura y la escultura, espacio, forma y luz que se conjugaban de un modo quizás único en la historia de las Misiones. Por tratarse del único testimonio de esa época que brinda una emotiva descripción de lo que fue ese conjunto donde su autor conjugó

103 OLIVER, Jaime S.J.: *Breve noticia de la numerosa y florida cristiandad guaraní.* ARSI, f. 7 Jesuitas.

todas las artes para lograr un resultado estético no igualado en su tiempo, el relato de Jaime Oliver se constituye en un testimonio excepcional durante la época jesuítica, de la existencia y del nivel de esa obra extraordinaria. Que ella fue poco comprendida ya en su tiempo, y totalmente incomprendida por la posteridad, lo prueban las infantiles observaciones de un Saint Hilaire o de un Azara cuyo antijesuitismo reprimió el sentimiento de admiración que pugnaba por ser expresado ante tan impresionante y grandioso espectáculo que ellos pudieron todavía describir para la posteridad ya que fueron los últimos viajeros cronistas que lo contemplaron.

36.- La revolución barroca total: la iglesia, retablos e imágenes en escenarios ilusionísticos

Por los inventarios de 1768 sabemos que la iglesia de San Borja tenía originariamente cinco retablos, y que el del altar mayor, de dos cuerpos, estaba enteramente dorado.[104](**Fig. 20**)

Durante el siglo XVIII, dos visitantes más nos han dejado sus valiosas impresiones. Se trata del capitán Francisco Grael y de Diego de Alvear, miembros de la comisión demarcadora de limites. El primero describe la iglesia y menciona todavía sus cinco altares: "*de primorosa talla dorada* […] *que simétricamente acompañaban por todo el cuerpo de este templo, el cual sin ponderación, es un relicario de oro* […]".[105]

El segundo, muy parco en sus descripciones de los demás edificios, no oculta en este caso su admiración dejándonos uno de los mejores y más objetivos relatos de esta notable iglesia que consideró la mejor de entre todas las demás misioneras:

> "*El Templo de San Francisco de Borja, aunque no está bien conservado, es por su capacidad y buenas proporciones, el mejor de los treinta pueblos. La fábrica es de tres naves, sobre pilares de columnas dobles, su cúpula muy desahogada y de mucha elevación y un gran pórtico de arcos muy vistosos. El retablo principal es una concha de gusto mosaico* (salomónico), *pocas molduras y abultadas, que llena todo el testero con agradable sencillez y majestad; y finalmente la imagen del santo no desdice a la hermosura de toda la obra; siendo más que todo de admirar sea puro trabajo de los indios, dirigido por los misioneros. En el día no se puede emprender en Misiones esta clase de edificios ni remediar el que se quebrare* [...] *tanto han caído las artes desde la expulsión de los jesuitas.*"[106]

Un dato valioso proporcionado por Diego de Alvear es la descripción de la cúpula, que desde el exterior se veía como "*torre*" y en su interior era "*desahogada y de mucha elevación*". Ese proyecto recordaba quizás a Borromini, o a Guarino Guarini que estaba concluyendo, justamente el año de la partida de Brasanelli, la Capilla del Santo Sudario de Turín. La iglesia de San Borja, por ser el primer edificio en América del joven coadjutor, es la que mejor revela las influencias artísticas de su formación.

En el siglo siguiente la iglesia y el pueblo sufrieron muchos deterioros durante el sitio de Andresito, en 1819, y las guerras del Mariscal do Chagas en que fueron incendiadas y totalmente destruidas las Misiones de la margen occidental del Uruguay.

Cuando en 1820 ó 1821 lo visita Augusto de Saint Hilaire, ya había sufrido los primeros saqueos pues el viajero encuentra sólo tres retablos y la sacristía:

104 BRAVO, *Inventarios de los bienes hallados a la expulsión de los jesuitas*, 1872, p. 323.
105 FURLONG, *El transplante cultural: arte*, 1969, p. 464.
106 ALVEAR, *Relación geográfica e histórica del territorio de las Misiones*, 1970, pp. 670-671.

> "[…] *llena de pedazos de una multitud de santos, de todos los tamaños, pintados y en madera* […] *Las imágenes de santos que ornan el altar mayor están muy mal esculpidas, pero el altar está guarnecido de ornamentos extremadamente dorados, elevándose hasta la bóveda*".[107]

Todos los viajeros se refieren al mismo altar en forma de "*concha* […] *que llena todo el testero*" (Alvear), pero nadie hace mención de cuadro alguno. Saint Hilaire dice expresamente "*esculpidas*". De haber visto allí un cuadro, ocupando el sitio más privilegiado, su descripción sería necesariamente diferente. Sin embargo la investigadora paraguaya Josefina Plá entiende que se trataba de una pintura, afirmación que no encuentra ningún apoyo en las fuentes conocidas.[108]

Los dos retablos faltantes se llevaron sin duda a las iglesias de otros pueblos y podrían ser los que se ilustran (**Figs.21 y 22**) y que comenta Lucio Costa. Ellos se salvaron de ser destruidos gracias a haber sido retirados de la iglesia antes de su pérdida total. Nos dan una idea del aspecto de los otros retablos de San Borja que proliferaban en columnas salomónicas y decoración barroca y nos permiten establecer comparaciones con los retablos de la Compañía de Córdoba de Brasanelli.

En 1828 San Borja fue expoliado, junto con los demás pueblos orientales, por el general Fructuoso Rivera, que transportó todo lo que de valor cabía en sus sesenta carretas, sobre todo estatuas y cuadros. Seis años después, en 1834, llegaba otro francés, Arsenio Isabelle, que encontró la iglesia a punto de desplomarse:

> "*Vacilamos cierto tiempo antes de visitar la iglesia, porque se esperaba que de un momento a otro se hundiera su techo. Cada vez que hay viento se sueltan del techo enormes vigas que, rodando estrepitosamente, concluyen de destruir el resto del antiguo edificio*".

A pesar del gusto académico de la época, adverso al barroco, Isabelle juzgó las pinturas "*lindas*", y la "*fachada esculpida muy artísticamente*". Para considerarla artística, esa fachada debía ser de excepcional labor de cantería, con una concepción arquitectónica unitaria, de tradición italiana, y por lo tanto más despojada y cercana al gusto del siglo XIX.

La iglesia contaba entonces sólo con dos altares laterales:

> *"Este conjunto de pilares, de frontones, de columnas truncadas, acanaladas o lisas; esos cuadros, esos ornamentos sobrecargados de dorados muy finos, de pinturas notables y de esculturas delicadas; esos santos de todo tamaño, de todas las órdenes monásticas […] todo eso nos causó el efecto de un almacén teatral*".[109]

Las cabezas que, según lo interpretaba este viajero, los jesuitas "movían" a voluntad se referían sin duda a las imágenes de cabezas "*ensambladas*"; sin embargo, al decir *esculturas delicadas* no parece referirse a estatuas horcones sino a imágenes talladas por Brasanelli como el *Angel Gabriel* del museo de San Miguel en Brasil. (**Fig. 25**)

La frase *de pinturas notables y de esculturas delicadas* en boca de un ilustrado representante del siglo XIX es bastante excepcional ya que un Felix de Azara veía en el arte de las misiones

107 SAINT HILAIRE, *Viagem do Rio Grande do Sul*, 1974, pp. 125-126.
108 PLÁ, *El barroco Hispano-Guaraní*, 1975, p.185.
109 ISABELLE, *Viaje a Argentina, Uruguay y Brasil*, 1934, p. 298.

solamente *colorinches y mamarrachos*. ¡Se trata de la mejor prueba de que el templo lucía todo el equipamiento proveniente de las hábiles manos de un maestro europeo e italiano, el hermano Brasanelli, pues de tratarse de obras de sus discípulos guaraníes el juicio no sería tan benévolo! Se trata sin duda alguna, tanto por lo qué dice, como por quién lo dice, de uno de los elogios más significativos de la obra, realmente ciclópea por sus dimensiones y extraordinaria por su calidad y creatividad que fue llevada a cabo por un solo artista, a la vez arquitecto, escultor y pintor de las Misiones.

Parecerían agotadas ya las menciones de la imagen de San Borja. Sin embargo no es así: un viajero de notable cultura se ocupó varias veces de ella. Casi un siglo después de la expulsión dejó un testimonio de su visita a la localidad, llevada a cabo en varias ocasiones entre 1855 y 1870? Narra como vio la imagen ubicada en un pequeño nicho, para lo cual debió ser separada de sus nubes originales. Se trata de Hemeterio José Velloso da Silveira, un hombre cuya cultura e intereses intelectuales fueron una excepción en la barbarie general que dominó en la región durante esa época.

> "*En la capilla mayor existe, en un pequeño altar del tiempo de los jesuitas, una imagen del patrono, el preconizado Duque de Gandía.* [...] *Mas extraño es, sin duda, el hecho de que uno de los párrocos de San Borja mandó aserrar a la altura de las rodillas para abajo la imagen del patrono, a fin de adaptarla al pequeño altar de la capilla donde estuvo muchos años.*"[110]

El testimonio mencionado parece resolver la cuestión de la autenticidad de la actual imagen de San Borja. Sin embargo, para muchos investigadores fue el motivo de confusión ya que ellos buscaban una figura seccionada a partir de las rodillas.[111] De no tener en cuenta las nubes que originalmente tenía y que fueron aserradas como se constata levantando la imagen y por la ausencia de su peana, la expresión de Velloso da Silveira y después la de Trevisan podrían entenderse como una amputación de las piernas. A consecuencia de esa interpretación errónea, la imagen de San Borja arrodillado que existe actualmente en la iglesia matriz de la localidad del mismo nombre fue puesta en duda como la original de Brasanelli por aquellos investigadores, ya que no tenía las piernas serruchadas como ellos entendían que debería tenerlas. Hoy sabemos, por el relato del Padre Oliver y por la pintura de Jesús María de Córdoba que el santo patrono estaba arrodillado y que por lo tanto la expresión de Velloso da Silveira *mandó aserrar a la altura de las rodillas para abajo la imagen del patrono,* se refería a las nubes y no a las piernas del santo parado. (**Fig. 23 y Detalles**)

Resuelto ese difícil dilema podemos considerar el siguiente testimonio del Padre Pablo Hernández como referido a la auténtica imagen salida de las gubias del Hermano Brasanelli:

> "*Hoy no queda de lo antiguo sino la memoria de estar la iglesia edificada en el solar de la primitiva; y alguna que otra estatua, en especial en el altar mayor, y es una la de San Francisco Borja de gran talla, arrodillado en actitud de adorar la Eucaristía y de muy buena escultura; fáltale la Custodia que indudablemente hubo de tener.*"[112]

110 **Velloso da Silveira**, **H. J.**: *As Missões Orientais…* op. cit., p. 246.
111 Aunque Armindo Trevisan reconoce la autoría de Brasanelli, en su descripción leemos: "*Da autoria do Irmão José Brasanelli, o escultor mais famoso dos Sete Povos. É uma estátua lavrada em cedro, de aproximadamente dois metros de altura, cujas pernas foram serradas à altura dos joelhos.*" **Trevisan**, **A.**: 1978: *A escultura dos sete povos.* p. 55. Movimento. Porto Alegre, Brasil
112 **Hernández**, **P.**: *Organización…* op. cit., t. II, p. 278.

No podemos dejar de mencionar, además, la colosal imagen del Patrono San Miguel que se quemó en la iglesia matriz de Santo Ángel, en la segunda mitad del siglo XIX. Por la descripción de la misma que nos proporcionó Hemeterio José Velloso da Silveira, creemos debió ser de la mano de Brasanelli o, más probablemente, procedente de un modelo suyo:

> "*Em 1855 vimos a imagem dese tão venerado Arcanjo.*
> *Era de estatura colossal. Tinha a seus pés um enorme dragão, em cuja cabeça descançava o ponto da lança sustentada pela mão direita de grandiosa imagem. Esse belo espécimen de escultura bem merecia ter sido conservado, pois mostraria como eram perfeitos o perfil da estátua e as tintas e dourados, que afrontavam muitas décadas decorridas. Levaram-na para a casa que servia de matriz de paróquia de Santo Ângelo. Aí foi tratada com tanto cuidado, que incendiou-se com o altar de panos e sarrafos onde a colocaram. Tendo ficado muito deformada o vigário fê-la reduzir a cinzas. Era essa a imagem que deve ter ocupado o altar-mór da igreja de São Miguel, pois a do frontispício era de pedra, como já dissemos, repetindo o que outros viram e nô-lo referiram.*"[113]

El pueblo de San Miguel era, junto con Santo Ángel, el baluarte de las Misiones contra la presión de los portugueses. El Arcángel guerrero en el frontispicio y su imagen colosal en el altar principal debió de constituir un espectáculo impresionante y un estímulo para las frecuentes exigencias bélicas de sus habitantes.

37.- El templo de San Borja en un dibujo guaraní.

El dibujo de la iglesia de San Borja realizado por un guaraní alrededor de 1850 cuando el techo ya se había derrumbado, permite ver con mayor claridad la estructura de horcones del cimborrio. Se trata de un documento muy valioso que publicó el padre Furlong[114] (**Fig. 20**)

En el caso del cimborrio es difícil saber si se trataba de un hexágono o un octógono, aunque según las fuentes era un cubo que el indio dibujó aplanado mostrando sus caras laterales; del mismo modo la fachada que el dibujante no mostró en perspectiva para desarrollarla mejor en una visión frontal, se presenta en el mismo plano que el hastial del crucero, cuando sabemos que no podían ser planos paralelos sino perpendiculares entre si. El dibujo también muestra con bastante claridad que las paredes eran de sillares que resistían porfiadamente la acción del tiempo a pesar de que fueron finalmente derribados para su utilización en otras construcciones.

También es posible descubrir una hilera de ventanas sobre la galería, que arrojaban su luz a las tres naves del templo, separadas entre sí por delgadas columnas que sostenían un solo techo y conformaban un espacio único, la característica más importante de todas las iglesias misioneras.

38. Dos retablos colaterales de San Borja salvados por su traslado a otras iglesias

Escribe Lúcio Costa: "*Retábulo de Sao Borja. Peca valiosísima, por ser de sabor a un tempo "crioullo" e jesuítico. Altar na igreja do passo de Sao Borja*".

113 **Velloso da Silveira**, **H. J.**: *As Missões Orientais…* op. cit., p. 194.
114 **Furlong, Guillermo S. J.**: *Artesanos Argentinos bajo la dominación hispánica.* Buenos Aires, 1946, p. 89. Ver también B. D. Sustersic: *Templos jesuíticos guaraníes,* Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires, 1999, 2004 y 2012, pp. 238 y 278).

Fotografia publicada por Armindo Trevisan en *Os Sete Povos Das Missoes.*[115] Actualmente el altar se conserva muy repintado en una iglesia de San Borja. Un viajero describía la iglesia de San Borja equipada con cinco retablos. Años más tarde otro viajero vio solamente tres, lo cual significaría que dos han sido retirados antes para llevarlos a otras iglesias y probablemente fueron estos dos los únicos que sobrevivieron a la destrucción de la iglesia. (**Figs. 21 y 22**)

Los diferentes tamaños, espesores, de los fustes de las columnas de ambos retablos sobrevivientes del templo de San Borja, tienen por finalidad acentuar el efecto perspectiva - espacio, lo cual en su época y en las Misiones solamente podría ser atribuido al hermano escultor barroco, Brasanelli. La misma preocupación espacial se descubre en los capiteles de las columnas cuya notable y compleja articulación únicamente pudo ser planeada por él. Los angelitos seguramente no eran de su mano como pudo comprobarlo un examen de los mismos. La *Inmaculada* de la foto, por su composición, no parece de mano del maestro en esta etapa del estilo barroco berniniano. Más acorde a las columnas y el estilo del retablo sería la *Inmaculada Asunta* con guirnalda de flores del Museo de San Miguel que seguramente proviene de San Borja. Probablemente este retablo estaba coronado por un ático parecido al que tiene el otro y que se perdió en el traslado o fue retirado por su excesiva altura.

El mismo altar, pero muy repintado y con algunos agregados en su coronamiento, es el que hoy puede observarse en la iglesia de San Borja, Brasil. Se puede apreciar debajo de la peana de la Virgen el relieve de algunos milagros, atribuidos a San Francisco Javier, entre ellos el del crucifijo que se le cayó al mar y fue traído por un cangrejo, de regreso a la playa. (Ver CD)

La presencia de las columnas salomónicas en dos de los altares laterales, además del mayor central, permite pensar que a pesar de los tropiezos iniciales en Santa María de Fe, el hermano Brasanelli no tenía ninguna voluntad de ceder en sus intenciones de reforma barroca del arte misionero. Es muy importante reconocer la radicalización reformista de su arte pues solamente así se apreciará y valorará en toda su importancia el significado del cambio operado en sus proyectos con la inclusión, en su nueva fachada de Concepción, de las imágenes de los escultores guaraníes que seguían esculpiendo según su tradición del siglo XVII, sin ninguna aceptación del estilo barroco, ni la menor adhesión al programa de sus reformas.

Es este uno de los temas claves para el cual la Historia del Arte necesitaría de la colaboración de los historiadores y de los antropólogos. Pero ellos muchas veces anteponen y privilegian con exclusión sus problemas teóricos y desdeñan ocuparse de los problemas reales que afrontaba la sociedad guaraní frente al tema de la reforma barroca y de la nueva religiosidad de ella derivada.

Si resulta sorprendente esta situación, expuesta conceptualmente a través de este maravilloso instrumento que es la lengua castellana, mucho más fuertes y elocuentes habrían sido las impresiones producidas por la observación y lectura de las imágenes mismas producidas por los protagonistas de aquellos sucesos históricos. Por ello rogamos al lector que dedique el mayor tiempo y atención posibles a la observación y meditación de las imágenes que acompañan a nuestros textos.

39.- El éxtasis de la Virgen Asunta y una nueva vitalidad barroca en las Misiones

Aunque muy mutilada, esta *Virgen Asunta* (**Fig. 26**) quiere competir y compite con las Inmaculadas, de éxtasis barroco, de Murillo. La gran serpiente la hace misionera.

Todos los cambios revolucionarios mencionados hasta ahora - la nueva arquitectura y el equipamiento interior con una concepción escenográfica global del conjunto de los retablos

115 Trevisan Armindo. Painel editora, Rede Brasil Sul. Serie raízes gaúchas, volume 3. Porto Alegre, Brasil, p. 30-31.

equipados de columnas salomónicas - no habrían logrado el efecto deseado de transformar el espacio arquitectónico en un espacio de milagro y de éxtasis si no hubieran contado con otro suceso extraordinario como era la nueva escultura barroca, que constituía el centro y culminación de todas aquellas reformas.

Han quedado pocos ejemplos para juzgar los alcances y el éxito de esa reforma escultórica. Una de las pocas imágenes sobrevivientes de Brasanelli, si se puede hablar de sobrevivencia en tan lamentables condiciones es el *San Luis Gonzaga*, o quizás *San Estanislao de Kostka* del Museo de San Miguel. (**Fig. 27**). Su composición y actitud tan vitales y sensibles son una muestra, casi única, de lo que habría sido la estatuaria dejada por Brasanelli en San Borja. La *Inmaculada Asunta* (**Fig. 26**) aún en peores condiciones de conservación, (lo cual dificulta su reconocimiento iconográfico) es otro ejemplo de cuan lejos llevó Brasanelli su audacia creativa en esta etapa de Rio Grande Do Sul. A dichas escasas muestras se le podría agregar un modelo que talló para el patrono del pueblo de San Luis Gonzaga y que no halló un intérprete local demasiado afortunado. Otra de las pocas imágenes de su mano que quedan en el vasto territorio de los Siete Pueblos es un magnífico *San Miguel* guardado en el Colegio Achietano de San Leopoldo cercano a Porto Alegre. (**Fig. 28**)

Si los modelos dejados por el maestro en su primera etapa de Santa María de Fe del Paraguay, no suscitaron un movimiento reformador de la envergadura esperada, esta segunda etapa de audacias berninianas quedó en la más absoluta incomprensión y soledad. No fue solamente que Brasanelli no tuvo seguidores ni colaboradores del nivel de los que había en los pueblos donde instaló su fábrica para los retablos de Córdoba, sino que las mismas obras talladas por su mano cosecharon poco aprecio y comprensión, lo que explica su escasa difusión y sobrevivencia. A los cuatro ejemplos mencionados, contando el santo patrono, el Duque de Gandía, podemos sumar el Crucifijo del templo de Bom Fin de Porto Alegre (**Fig. 29**), una cabeza del *Padre Eterno* (**Fig. 30**) inspirada en la pintura de Miguel Ángel de *La creación del hombre* en la bóveda Sixtina y un *San Lorenzo* (**Fig. 31**) cuyo gesto altivo recuerda al David, también del mismo Buonarrotti. Se agota con ello el número de imágenes de Brasanelli sobrevivientes del, seguramente, mucho más amplio repertorio tallado en esa etapa, una de las más creativas y la más barroca e inspirada en la obra escultórica tan personal de Gian Lorenzo Bernini.

40.- El Niño Jesús del pueblo de San Borja, tallado y pintado por Brasanelli

Se trata de una de las piezas más interesantes del museo por cuanto no hay dudas sobre su atribución al maestro jesuita. La distribución de los deditos de la única mano sobreviviente (la diestra), el movimiento de la figura y de la cabeza y el acabado general de la pieza abogan por unanimidad por la autoría del hermano José Brasanelli. (**Fig.24**)

La mirada de éxtasis barroco pareciera interponerse entre este Niño Jesús y el espectador. Sin embargo la sensible talla y la sonrisa de su boca son argumentos con los que el escultor creó una cercanía de afectos que fue seguramente la causa de su éxito y sobrevivencia. Podemos creer que las madres guaraníes llevaban a sus hijitos a admirarlo y solicitar su protección. Es probable que el Duque de Gandía atrajera como patrono del pueblo las celebraciones litúrgicas festivas. Pero es también muy probable que las devociones personales, espontáneas, las acaparara este *Niño Jesús* que, sin la protección de sus padres, se acoge a la sensibilidad del devoto orante. Qué ocurrió con el otro brazo no podemos saberlo, y si portaba un orbe u otro atributo es difícil de averiguar. Pero es muy probable que el hurto de lo que llevaba en la mano le significara la pérdida completa del atributo y de la mano izquierda, que en pocos csos resultó tan lamentable.

Probablemente el *Niño Jesús* fue una de las primeras imágenes esculpidas por Brasanelli en San Borja. Creemos que con ella el maestro se propuso conquistar a la población guaraní, tan renuente hasta entonces a su arte barroco. Además es probablemente una de las pocas piezas que se conocen de mano exclusiva de Brasanelli, tanto en su talla como en su maravillosa policromía.

Contemplando las orlas pintadas por el habilísimo pincel del maestro se comprende que en su tiempo Bransanelli haya sido llamado el Miguel Ángel de las Misiones, no exclusivamente por el ejercicio simultáneo de las tres artes - arquitectura, escultura y pintura - sino por el nivel excelente alcanzado en todas ellas. A pesar de que Josefina Plá, y con ella la mayoría de sus lectores, lo consideren una hipérbole, se comprende también que los que admiraban los originales de sus pinturas quedaran cautivados por sus diseños y por las armonías cromáticas de los mismos, pero sobre todo por la soltura de los toques de luz que no permiten al ojo abandonar su observación como si fueran puntadas de ricos bordados de magia, luz y color. Se comprende también que no podríamos hablar de luz y color si de un seguidor de Caravaggio se tratase. Han sido Anibale Caracci y sus hermanos los modelos que inspiraban a Brasanelli, sin que tengamos muestras suficientes para juzgar los resultados de las mismas. Es por ello que estas informales orlas de la túnica del *Niño Jesús* de San Borja, constituyen una verdadera sorpresa para el investigador que buscaba conocer alguna pincelada auténtica de su mano como la firma autógrafa dejada por su paso por la vida y el mundo del arte.

Cuán grande sería el asombro de aquellos privilegiados visitantes que contemplaron con el padre Astudillo los cuadros que adornaban las paredes de los corredores de la iglesia de Itapúa o tantas otras pinturas que no hayan sido deformadas por malogradas restauraciones como las de la capilla de Loreto de Santa Rosa en Paraguay. Incluir en nuestra presentación estas pocas pinceladas auténticas del maestro es una de las mayores satisfacciones que compensan, en parte, la tristeza, impotencia y angustia por el espectáculo de tanta belleza destruida.

41. Imágenes del templo de San Borja creadas por Brasanelli, en los museos de Río Grande do Sul.

Un *Ángel* guerrero impulsado a la lucha contra el demonio por la furia y el viento barrocos en el Seminario de San Leopoldo (Fig. 28)

De los varios *San Miguel* esculpidos por Brasanelli que conocemos, éste, guardado en el Seminario de San Leopoldo, cerca de Porto Alegre (Brasil) debe ser considerado - por su claro nexo con el estilo barroco berniniano - uno de los primeros tallados por el Hermano escultor en América. Debió formar parte del conjunto de imágenes que pertenecieron al templo de San Borja y que fueron repartidas en Río Grande do Sul, mayormente en Porto Alegre y sus alrededores. Pareciera que tiene poca relación con los dos *San Miguel* que conocemos de Brasanelli: el *San Miguel* con la anaconda de Santa María de Fe (1723 ¿?) (**Fig.58**) el *San Miguel* de la espada flamígera de Loreto, (1714 ¿?) (**Fig.44**) hoy en Itauguá (Paraguay). Sin embargo la recurrencia a la cabellera para manifestar su carácter guerrero encuentra aquí, ya su inicio, y las molduras del cuello de su coraza, son muy semejantes en los tres. Aunque no podemos descartar la existencia de otro ejemplar que se ubicaría entre este de San Leopoldo y el de Itaugua.

Un *San Miguel* cada vez menos europeo y más misionero. Museo de San Miguel (Fig. 32)

Se trata de una de las representaciones del Arcángel mejor logradas de su período barroco. Lamentablemente sus faltantes no permiten integrar su capa en vuelo y el demonio, con el

movimiento, casi vuelo de la figura. Los recuerdos de esta talla y la anterior de San Leopoldo, se integraron en el *Ángel* de Itauguá.

Cabeza de *Dios Padre*. Museo de San Miguel. (Fig30)

La figura de *Dios Creador* sin duda le resultaba muy querida y familiar al guaraní, ya que evocaba a su mítico Padre primero, Tupã-Ñamandu.

Recuerda también los rostros, barba y cabellos del *Dios Creador*, pintados por Miguel Ángel en la bóveda de la Capilla Sixtina. Esta imagen, la que rodeaban, sin duda nubes y querubines, permite comprobar una vez más el gran aprecio y veneración de Brasanelli por Buonarotti.

San Estanislao de Kostka. Museo de San Miguel (Fig. 27)

Esta imagen de *San Estanislao de Kostka* o quizás de *San Luis Gonzaga* es, por sus características, única, no solamente en el Museo de San Miguel sino entre toda la imaginería misionera. Forma parte de la etapa berniniana de Brasanelli que se desarrolló en San Borja y que no se repetiría en ninguna otra etapa del maestro. Lo que llama la atención de esta notable creación es su absoluta soledad siendo que su autor seguramente esculpió muchas más, si no parecidas, por lo menos equivalentes en el giro de su eje, movimiento y proyección espacial, que armonizaban espléndidamente con las columnas salomónicas que otorgaban vida y movimiento al retablo. La inexplicable conservación de este único ejemplar nos permite reconstruir lo que habrá sido, sobre todo, el retablo principal del templo de San Borja. Pero también nos llena de pesar la conciencia adquirida de los tesoros perdidos de esta extraordinaria iglesia. Cuesta pensar que por bárbaros que fueran los protagonistas del siglo XIX de esta región de Sudamérica, es increíble que no llegaran a sensibilizarse ante tan extraordinarias obras de arte que dejó en su tierra el escultor jesuita, el hermano José Brasanelli.

La dulzura de su rostro, que recuerda a los querubines y santos de Bernini, y que no deja de conmover al espectador actual con su aura vital y misteriosa, sin embargo no fue suficiente para suscitar alguna emoción y algún impulso de protección que evitara los daños de tan raro tesoro artístico. Qué satisfacción extraña podían sentir los agresores de este *San Estanislao* y de otras tantas imágenes parecidas para impulsarlos a tales actos vandálicos de destrucción colectiva llevados a cabo en el Siglo de las Luces en nombre de las ideas de “progreso”

San Lorenzo. Imagen del patrono del pueblo del mismo nombre. Museo de San Miguel. (Fig.31)

El rostro enérgico del santo y el giro de su cabeza no puede dejar de recordarnos al *David* de Miguel Ángel. Esa paradigmática imagen seguramente estuvo presente en la memoria del escultor jesuita a pesar de los casi diez años de su partida de Europa, a la que evocaba de tanto en tanto en sus obras. Aunque no alcance con sus 2,22 m. los 5 m. del “gigante” de Miguel Ángel, es una de las esculturas de mayor altura realizadas por Brasanelli.

San Antonio de Padua. Museo de San Miguel. (Fig.33)

La presencia de *San Antonio*, muy frecuente en los altares misioneros, es una muestra de que la oposición entre franciscanos y jesuitas es más un fenómeno de nuestra época que del tiempo de las Misiones guaraníes. En el retablo de San Ignacio Guazú del Paraguay se reúnen los tres fundadores de órdenes: *Santo Domingo*, *San Ignacio* y *San Francisco*.

En pocas imágenes logró Brasanelli rostros que expresen tanta inocencia y candor como en el *San Antonio* y en el *San Juan Bautista*, posiblemente originarios de San Borja.

***San Juan Bautista Niño*. Museo de San Miguel.** (**Fig.34**)

Es muy posible que Brasanelli, trabajando en San Borja, recibiera pedidos de otras localidades y que este *San Juanito* lo haya pedido el padre Antonio Sepp para su pueblo de San Juan Bautista. La excelente talla del rostro no logra expresarse plenamente por la falta de integridad de las capas pictóricas y del estucado de base de la madera. Pero siempre son preferibles estas carencias antes que un engañoso repintado que encubra y tergiverse la realidad. Sobre este aspecto los criterios están muy divididos y muchos coleccionistas prefieren restaurar radicalmente sus piezas creyendo que con ello favorecen la contemplación del público, sin darse cuenta de que es una contemplación falsa, artificial - y no de una pieza histórica - que oculta la realidad de su accidentado pasado detrás de su idílica y falsa nueva apariencia.

A pesar de su accidentada superficie, esta talla, aún transmite la admiración por la sensible mano del maestro que logra emocionar al espectador a pesar de los tres siglos transcurridos.

***San Isidro Labrador*, José Brasanelli con ayudantes. Museo de San Miguel.** (**Fig. 35**)

Madera con restos de policromía. Museo de San Miguel, proveniente probablemente de San Borja. Año 1700 (?) Quizás se inspiró en un modelo de Brasanelli ya que su mirada al cielo y las venas de su brazo no son características de un escultor guaraní, aunque tampoco lo excluian, tratándose de un colaborador del maestro.

***San Francisco Javier*. Museo Julio Castilhos, Porto Alegre.** (**Fig. 36**)

Si tenemos en cuenta que en la mano izquierda el primer misionero jesuita levantaba un Jesucristo crucificado y con la derecha lo señalaba al pueblo que se agolpaba en su entorno, podemos entonces leer en su rostro y boca cual era el contenido de su prédica. Sin duda San Francisco Javier se refería a Jesús, Redentor de los Hombres, (IHS) que derramó su sangre por todos.

El *San Francisco Javier,* de mano del maestro*,* seguramente proveniente de San Borja y hoy en el Museo Julio Castilhos, sigue el modelo del *San Francisco Javier* de San Ignacio Guazú. Pero no siempre la relación es tan evidente, entonces debemos recurrir a un riguroso análisis estilístico. El simple ojo puede engañarse como es el caso del *San Luis Gonzaga* del pueblo de San Luis, Brasil. Esta imagen, con muchas desproporciones, no puede ser atribuida sin más al escultor profesional que era el Hno. Brasanelli. Sin duda que a él se debe el modelo en pequeña escala pero su traslado a una escala mayor fue causa de errores que no supo evitar su escultor y que, curiosamente, hoy no advierten, muchos autores.

***Jesús en el Huerto de los Olivos*. Museo Julio Castilhos, Porto Alegre. (Fig. 37)**

El Jesús en el Huerto de los Olivos del Museo Julio Castilhos proviene de la mano de Brasanelli, pues su patetismo difícilmente pudo haberse conservado a través de la copia de un modelo. Pudo ser copiado a su vez en varias circunstancias, pero esta es de las mejores versiones del tema talladas por el maestro. Probablemente participaba de la liturgia de la Semana Santa siendo uno de los "passos" iniciales, como lo fue también uno de los más conmovedores "passos" o estaciones del vía crucis de Alejandinho.

***El Ángel antorchero*. Museo Julio Castilhos, Porto Alegre.** (**Fig.38**)

Este *Ángel* barroco*,* portador de candelabro o antorcha es el único en su tipo, de los muchos que esculpió Brasanelli para el templo de San Borja, que se ha salvado de los fogones militares de los ejércitos de la rebelión Farroupilha que acampaban en la región.

Su estilo sigue el modelo de los ángeles tenantes de los *armadi* de Santa Fedele de Milán y del Gesù de Génova, de los hermanos jesuitas Taurino. De no conocer la obra y el estilo de esos jesuitas lombardos sería muy difícil asignar este ángel al Hermano Brasanelli por tratarse de un caso tan extraño como único en la escultura misionera riograndense. Pareciera que se trata de un ángel, como los de Miguel Ángel, sin alas. Sin embargo en la espalda, a la altura de los omóplatos tiene dos orificios que corresponden al lugar del ensamble de las alas perdidas. Los pliegues barrocos como agitados por el viento son quizás únicos en la producción americana del Hermano. Provienen de sus maestros lombardos y probablemente no tuvieron buena recepción en las Misiones. Son un valiosísimo testimonio de los lazos del escultor con los estilos barrocos europeos y de sus constantes cambios en la búsqueda de un estilo misionero comprensible y aceptable para el receptor guaraní. Los hombros descubiertos del ángel, muy frecuentes en los atlantes de los "armadi" de las sacristías de Milán y Génova y otras casas jesuíticas de Italia, constituyen un alarde moderno del estilo barroco que seguramente asombraron al pueblo guaraní. Es posible imaginar el desconcierto de los escultores y del público guaraní, acostumbrados a los pliegues verticales y paralelos de la imaginería tradicional, y que de pronto se enfrentaban con este ángel, semidesnudo y con un plegado sin ningún orden posible, un verdadero caos que contradecía todos los cánones de verticalidad, simetría y frontalidad de la estética guaraní. Es comprensible que haya quedado uno solo de estos ángeles, pués seguramente no fueron muchos los tallados por el maestro y fueron poco valorados por el receptor guaraní. Pero este único sobreviviente es un valioso eslabón de la cadena que nos permite reconstruir la continuidad del arte lombardo, ya con cierta influencia de Bernini, que arribó a las selvas del Paraguay en la persona de Brasanelli para ensayar sus propuestas. También su paso por España marcó profundas huellas en el arte del joven artista y futuro misionero. Descubrir todas esas influencias es para el historiador del arte una aventura sin precedentes.

Crucifijo de Brasanelli tallado en San Borja y trasladado en el siglo pasado a la Iglesia de Bom Fin de Porto Alegre. (**Fig. 29**)

Crucifijo de José Brasanelli. 1696-1705? Actualmente en Porto Alegre. (Brasil). Procedente de San Borja. Se trata de uno de los primeros crucifijos conocidos de Brasanelli llevado de San Borja a Porto Alegre como lo atestigua la correspondencia de la época.

El paño de pureza no exhibe los típicos pliegues quebrados de Brasanelli, como los del *Cristo Yacente* de Corrientes (**Fig. 42**), o los del *Niño Jesús Alcalde* (**Fig. 45**) de San Ignacio Guazú, lo que podría hacernos dudar de asignarle esta autoría, pero el perfil característico del rostro y la anatomía del cuerpo confieren total certeza a su atribución.

Este *Crucifijo* es extrañamente parecido a un *Crucifijo* de Paraguari, que fue tallado posiblemente en un período cercano al *Señor de la columna* (**Fig. 8**) del mismo pueblo. Es de menores dimensiones que el de Porto Alegre, proveniente de San Borja. Ambos crucifijos se diferencian del *Yacente* de la Catedral de Corrientes en el paño de pureza, y se le asemejan en la anatomía del cuerpo y miembros. Conocemos por lo tanto tres crucifijos de Brasanelli: el temprano de Paraguari, el de San Borja, hoy en Porto Alegre, y el de Loreto, hoy en la Catedral de Corrientes y cabeza de la serie de los Crucifijos con cuerda en el antebrazo, tallados por escultores guaraníes y que llegaron a los más distantes rincones de la Provincia del Paraguay.

42.- El período de San Borja: una reforma sin participación guaraní

Los trabajos llevados a cabo en los diez años de residencia de Brasanelli en San Borja sitúan al investigador del arte ante problemas hasta ahora desconocidos. El primero y quizás el principal es si se debe aceptar el veredicto de la historia en aquellos casos en que afirma que nada quedó del templo, nada de las imágenes, nada de los documentos, ni cartas anuas, ni catálogos, ni correspondencia que mencione la residencia y actividades en el lugar del eximio artista Brasanelli. Se presentan al investigador dos opciones: la primera es aceptar el veredicto de los historiadores de que nada quedó, o rebelarse al mismo e intentar reconstruir ese pasado. ¿Cómo fue? ¿Qué se hizo y por qué fue destruido?

Si la respuesta y decisión es no aceptar aquel veredicto que otorga total impunidad a acciones, algunas desde todo punto de vista criminales a pesar de sus justificaciones ideológicas como la lucha por el progreso y la civilización y contra el oscurantismo, lo primero será efectuar un inventario de las posibilidades de algún éxito, por mínimo que sea, en la pesquisa de la reconstrucción hipotética de dichas obras[116]. De rechazar dicho veredicto de destrucción, es necesario poner orden en esa intención de resistencia a la especie de "escrache" aplicado por los acontecimientos, ciertas instituciones, personajes e ideologías del pasado sobre la obra de Brasanelli.

La primera operación será reunir e inventariar todos los restos, huellas, testimonios que llegaron a través del tiempo a nuestro conocimiento y análisis.

La segunda consistirá en formular una metodología de investigación histórica o, mejor dicho, reformular las metodologías disponibles para los casos de "tierra arrasada" como es el del gran templo de San Borja construido por Brasanelli y del cual parece no quedar absolutamente nada.

La tercera será la reflexión filosófica o síntesis de todos los elementos reunidos para elaborar las conclusiones y ubicar el caso de la estadía en San Borja, en la etapa correspondiente de la vida de Brasanelli, con respecto a las etapas anteriores y las posteriores para hallarle un sentido evolutivo general, de donde venía y a donde se dirigía dicha evolución y cuáles fueron los acontecimientos y las realidades que se opusieron y modificaron dichas tendencias.

La primera operación sería lo que denominan los historiadores de "recolección" de datos y fue cumplida en los capítulos precedentes. Se centra principalmente en la imagen de *San Borja*, repintada, amputada, serruchada pero que sobrevivió en su materialidad concreta desde aquella época en que fue tallada por las manos de Brasanelli hasta nuestros días. Si le sumamos la luz que arroja sobre esta imagen y su original ambientación en un nicho central del gran retablo de la iglesia de San Borja la pintura del Museo de la Estancia de Jesús María, reconoceremos que somos casi afortunados. Todos estos elementos materiales cobran sentido por las fuentes documentales, desde la principal y fundamental referencia del padre Jaime Oliver hasta las demás menciones vertidas a lo largo del tiempo por los viajeros que pasaron por la región. Ellos no podían permanecer callados ante tan relevante acontecimiento que significaba la presencia de ese gigantesco monumento que era imposible silenciarlo por muy antijesuitas que podían ser dichos cronistas. Surge también la importancia de saber si se trata de una fuente antijesuítica, projesuítica o neutral, lo que es poco frecuente, tanto en aquella época como en la actualidad.

La segunda tarea consistirá en un examen de las metodologías disponibles para nuestra pesquisa histórica y de la Historia de Arte. Tenemos a disposición también la tarea antropológica de los conflictos que rodearon a la Compañía en la región y las consecuencias de la expulsión y los conflictos entre guaraníes, portugueses y las nuevas nacionalidades surgentes en dicho territorio. Toda esa investigación explicará el porqué de la destrucción de la iglesia en el siglo XIX. Pero

116 Como ejemplo puede servir la destrucción del frontis del templo de Concepción de la Sierra, llevada a cabo por el Capitán Berón de Astrada, o más recientemente de San Ignacio de Chiquitos, Bolivia por el municipio de la localidad.

para la posteridad es mayor, sin duda, el interés de averiguar lo que se refiere a la construcción, estilo y características de la iglesia, antes que saber todos los detalles referidos a su destrucción.

Además de los aportes generales que puede brindar el conocimiento de los estilos de la época, en el caso particular de Brasanelli, es fundamental conocer las fuentes de su formación, e información, anteriores a su venida a América. Reviste particular importancia su estadía de año y medio en Sevilla y las obras arquitectónicas y escultóricas que pudo haber conocido en esa época de fines del siglo XVII en la región andaluza. Aunque es verdad que nada queda de la iglesia de San Borja, sin embargo permanecen en pié los que pudieron ser los modelos de la misma, de sus retablos y de sus imágenes, pintadas y esculpidas. Aplicar esa investigación indirecta de los modelos, en primera instancia significa conocer los estilos que influyeron sobre el maestro; y en segunda instancia como es la de una total desaparición del monumento estudiado, conocer su posible aspecto desaparecido a partir del análisis de dichos modelos previamente identificados.

En el caso del templo de San Borja y sus retablos nuestro estudio encontró que la inspiración más probable y posible para Brasanelli, como ya fue señalado, fue el retablo del Hospital de la Misericordia tallado por Bernardo Simón de Pineda y el escultor Pedro Roldán acompañado del pintor Valdés Leal, teniendo siempre en cuenta la influencia general de Bernini y su *éxtasis de Santa Teresa*, tanto en los artistas sevillanos mencionados, como sobre el escultor jesuita italiano autor de la iglesia desaparecida.

La tercera tarea consistirá en ubicar la etapa de San Borja en la evolución general del maestro. Para ello es necesario aceptar que podemos analizar cómo fueron el ánimo y los proyectos del maestro cuando llegó, en 1696, a la localidad ríograndense; pero para conocer los mismos estados y propósitos durante y al final de dicha etapa debemos analizar, a falta de otros elementos, sus primeras acciones en la etapa siguiente, que en este caso transacurrió en Concepción.

Entonces, de querer averiguar a qué conclusiones llegó el Hermano con respecto a sus propósitos de reforma, es conveniente anticipar que en la gran fachada de piedra itaquí construida por él en Concepción, él mismo aceptó la entronización en todas las hornacinas de las imágenes de piedra talladas por artistas guaraníes en su propio estilo tradicional, estilo que trataba él mismo de reformar, hasta el momento con resultados no tan contundentes ni visibles como los esperados.

Queda así definida la principal tarea de nuestras consideraciones generales, diríamos filosóficas, a partir del cambio de rumbo sustancial en la empresa reformadora de Brasanelli: de explicar y justificar de algún modo posible dicho cambio importante que arrojará su luz a toda la etapa transcurrida en San Borja de la que muy pocas pruebas documentales perviven.

Esta labor de interpretación del significado correcto de cada dato permite seguir la suerte de su labor de reformador que es el interés de la posteridad. Si llegó a San Borja con grandes proyectos de implantar un arte barroco en las misiones, como ha quedado en evidencia, significa que salió de San Ignacio con muchos estímulos y esperanzas de implantar con éxito dicha reforma. Pero si en Concepción aceptó el estilo tradicional en las imágenes de la fachada no es que en ese momento ocurrió un cambio de ideas sino que en San Borja probablemente tuvieron lugar sucesos que desplazaron del primer plano la prioridad de la reforma. Es difícil saber qué experiencias vivió el Hermano durante la ejecución de tan inmensas obras pero lo que es seguro es que la reforma estilística, al salir de San Borja, ya no tenía la urgencia ni la motivación que había tenido a su llegada. Así surge también el interrogante de saber cómo reaccionarían los superiores de la orden ante tal moderación del entusiasmo frente a la reforma de las artes en las Misiones. Por otra parte se comprueba un parecido cambio producido en su compañero de viaje, el Padre Antonio Sepp, que a pesar de su proclamado entusiasmo por la moderna música

alemana, en las fiestas navideñas aceptaba las danzas guaraníes frente al pesebre y al altar sin preocuparle mayormente el sentido barroco, ni la modernidad de la liturgia.

Estos informes sitúan a la reforma del arte de las Misiones en un contexto mucho más complejo de lo que parecía a primera vista y solo con el tiempo se vieron sus resultados, tanto en los talleres misioneros como en los mismos promotores europeos de esas reformas. Dichos resultados serán las increíbles síntesis del último período, sobre todo en Trinidad. Increíbles porque en esa época de fanatismo e intolerancia no había mucho espacio para las manifestaciones del "otro," sobre todo si de arte "indio" y "primitivo" se trataba.

Para tener una imagen visual y comparativa del impacto del nuevo estilo barroco de la iglesia de San Borja y sus retablos en la población de la época, podemos compararlos, en cierta manera, con la impresión que causó el nuevo estilo rococó del equipamiento de retablos y mobiliario de la iglesia de Yaguarón de Paraguay en el público de la época. Para tener una idea de cómo habrá sido si incluso hasta el día de hoy el visitante no se puede sustraer de la gran sorpresa que recibe cada vez que penetra en dicho templo. Evidentemente la obra de José de Sousa Cavadas en Yaguarón, aunque novedosa y admirable, no se puede comparar por su impacto con la obra de Brasanelli, una iglesia nueva con crucero y cúpula y con retablos barrocos de columnas salomónicas vistas por primera vez en esta parte de Sudamérica. Así como era importante tener en cuenta el retablo de la Caridad de Bernardo de Pineda con esculturas de Pedro Roldán y pinturas de Leal Valdés, para reconstruir imaginariamente el retablo gigante de Brasanelli en San Borja, del mismo modo es útil comparar el impacto de la aparición de un retablo y mobiliario en el nuevo estilo "rococó" en una región donde dichas novedades eran imprevisibles e inimaginables. Se trata de metodologías algo imprecisas, pero las únicas posibles, para la reconstrucción teórica del impacto en una sociedad de monumentos desaparecidos del pasado.

43.- Ocho disparos de cañón al Pa'i hermano José en el sitio de Colonia.

Dos fueron las principales empresas bélicas en las que participó Brasanelli durante su permanencia en la zona del río Uruguay: para una partió de San Borja; para la otra desde Concepción.

La primera fue la expulsión de los portugueses de la ciudadela que habían fundado en una lengua de tierra que avanzaba dentro del Río de la Plata. Sin duda, la participación masiva de los guaraníes borjistas aconsejaba la presencia del Hermano, experto en estrategia militar y sindicado como cirujano. Un guaraní de Corpus anotó puntualmente las acciones de cada día de esa campaña. Se trata de un verdadero diario. El sitio duró desde noviembre de 1704 hasta el 15 de marzo de 1705.

El 19 de noviembre el cronista relata un suceso que involucra al Pa´i hermano José, que indudablemente era José Brasanelli. Dice así:

> "*El domingo de mañana, acabada la misa del Padre, los Portugheses hicieron ocho disparos. Aquel día el Pa'i Hno. José estaba rezando a la orilla del mar. Entonces los Portugheses le dispararon, pero los tiros cayeron cerca de él, a veces a su lado, a veces delante, pero, porque Dios no quiso, no sufrió daño alguno. Después estando descansando el Padre, dispararon una vez.*"[117]

117 MELIÀ, Bartomeu. "Escritos guaraníes como fuentes documentales de la historia paraguaya", ANUARIO DE LA ACADEMIA PARAGUAY DE LA HISTORIA: *Historia Paraguaya*, VOL. XLIV, Pag. 259-160. Asunción, 2004.

Los destellos de los disparos de cañón y los estruendos que los seguían en la distancia, como el rayo y el trueno de una tempestad lejana, turbaron la paz de la playa donde se había retirado el Hermano a rezar. Las balas que partían de la muralla de la ciudadela, elevando sus parábolas, buscaban acabar con ese jesuita que seguramente era más peligroso para los sitiados que un cirujano, el cual, por su función humanitaria debería estar fuera de la mira de las armas. Como ninguno de los tiros lo alcanzaron, aquella protección divina sin duda rodeó al hermano José de un gran respeto por parte de los guaraníes. Cuando, veinte años más tarde, esculpió la hermosa *Santa Bárbara* de Santa María de Fe, quizás recordaba, agradecido, a la patrona de los artilleros por la especial protección recibida en aquel día 19 de noviembre de 1704.

Es probable también que sus conocimientos de anatomía artística le permitieran desempeñar funciones de cirujano como se señaló en la nómina de jesuitas que acompañaron a los guaraníes al sitio de Colonia del Santo Sacramento. Podemos concluir, como lo señala Aurelio Porto, que actuó como asesor militar además de cirujano y enfermero como se lo hizo figurar.[118] Sin duda que, de ser simple enfermero o médico, los portugueses sitiados no habrían intentado eliminarlo malgastando valiosas municiones y pólvora con tantos disparos de cañón.

44. Estratega en la expedición contra los Guenoas, Minuanos y Charrúas.

La segunda acción militar en la que participó el hermano Brasanelli fue una expedición de las milicias misioneras al mando del padre Herrán contra la confederación de los Guenoas, Minuanos y Charrúas, en 1708. Ellos asolaban las vaquerías de los pinares y las estancias de Yapeyú y de San Borja, matando a los estancieros y llevándose grandes cantidades de ganado para intercambiar los cueros por mercaderías con los portugueses de Colonia del Santo Sacramento, quienes a pesar de la expulsión de 1705, volvieron pocos años más tarde a instalarse en el mismo sitio escogido. Todavía en el Tratado de Permuta, Portugal se comprometía a entregar a cambio del inmenso territorio de los siete pueblos del Uruguay y sus estancias, la ciudadela - fuerte de Colonia.

Como todas las tentativas de resolver pacíficamente el problema fracasaron, después de una incursión sangrienta de los Charruas, Minuanos y Guenoas confederados, en la que murieron numerosos guaraníes estancieros, se tomó la decisión de organizar una expedición punitiva.

No queda claro en calidad de qué acompañaba Brasanelli a los ejércitos misioneros. Como artista era un inventor que para cada situación tenía un repertorio de ideas y soluciones. Así como Leonardo da Vinci acompañaba a los ejércitos de César Borja, dibujando los mapas de las campañas y máquinas de guerra, y tampoco Miguel Ángel desdeñó proyectar murallas, fosas y torres en la defensa de Florencia, del mismo modo el hermano José podía, con su ingenio, resolver muchas situaciones difíciles planteadas en esas acciones militares.

La expedición contra los Guenoas, Minuanos y Charrúas tuvo total éxito desde el punto de vista militar, ya que por un buen tiempo no hubo más ataques a las estancias de San Borja ni muertes de estancieros guaraníes que esos ataques ocasionaban. Sin duda que desde el punto de vista misional esa victoria significó un retroceso, el que siempre implicaban las acciones bélicas.

Las fechas de las intervenciones militares que conocemos de Brasanelli son las siguientes: en 1704-1705 participó como cirujano y experto militar en el sitio de Colonia. En1708 dirigió junto con el padre Herrán la campaña contra los Guenoas, Minuanos y Charrúas.

118 PORTO, Aurelio: *História das Missões Orientais do Uruguai*, 1954, p. 45.

CAPÍTULO VII

CUARTO DESTINO: CONCEPCIÓN EN LA ORILLA DEL RÍO URUGUAY. UNA FUNDACIÓN DE SAN ROQUE GONZÁLEZ

45.- Concepción (Argentina): las imágenes guaraníes desplazan a las barrocas proyectadas para la fachada

Cuando el Hermano Brasanelli partió al sitio de Colonia la iglesia de San Borja estaba en su mayor parte terminada. Por ello a su retorno, ese mismo año o el siguiente, se mudó a la otra orilla del río Uruguay, donde le encargaron resolver el dilema de la iglesia del pueblo de Concepción. Parece que se trataba de un templo ya construido que, por la mucha población del pueblo, fue ampliado a cinco naves. Se proyectaba ocultar su tamaño desproporcionado detrás de una gran fachada. Proyecto probablemente sugerido por el hermano Brasanelli. Es allí, en Concepción, donde el hermano tendría la oportunidad de realizar lo que no pudo en San Borja: su sueño de una verdadera fachada barroca. La obra, según el proyecto, parecía un retablo erguido frente a la plaza, con sus nichos y estatuas distribuidos en calles y registros, cuerpos o pisos. Esa fachada de piedra permaneció erguida, en pié mucho más tiempo que la iglesia, que fue incendiada en 1817 por las tropas de Chagas. (**Fig. 39**)

En 1875 la gente todavía rezaba frente a ella hasta que un capitán correntino mandó bajar las estatuas para un presunto museo. Por el procedimiento seguido, de enlazarlas y derribarlas, todas se rompieron. Lo único que sobrevivió a la destrucción de ese pueblo fue la imagen titular de la *Inmaculada* (**Fig. 40**) esculpida en madera por Brasanelli y transportada, en su huida, por los guaraníes concepcionistas detrás de la laguna de Iberá. Hoy se guarda en el Museo San Roque del pueblo del mismo nombre al sur de la ciudad de Corrientes. En ese museo desconcierta a todos: a los entendidos por el contraste con las demás imágenes del siglo XVII, a los turistas por querer saber de su autoría y procedencia ya que no hay guía ni catálogo que aporte alguna explicación.

El esquema compositivo de esa *Inmaculada* proviene de la primera *Inmaculada de la peana con serpiente y esqueleto* de Santa María de Fe (**Fig.11**). Mientras esta puede ser clasificada como tardo-renacentista, la de Concepción, en cambio, es ya claramente barroca. Incluso su extraña peana original fue cambiada por las clásicas nubes con angelitos. También los paños, a pesar de ser idénticos y tener los mismos pliegues, muestran el paso de un lenguaje estilístico tardo-renacentista a otro ya bien barroco. Tallada por el hermano Brasanelli en una fecha cercana a 1710 esa imagen contiene y describe todo el camino recorrido por nuestro escultor en esa década que lo separa de la primera *Inmaculada* de Santa María de Fe. En cambio la gran *Inmaculada* o *Asunta* (**Fig. 26**), que pisa una serpiente, y cuya cabeza está coronada con guirnalda, del Museo de San Miguel (Brasil), esculpida probablemente sobre un modelo en pequeña escala de Brasanelli en una fecha próxima a 1700, pareciera apartarse de este esquema de transformación progresiva al nuevo estilo. Su barroquismo es casi desmesurado, por lo que podemos suponer que esas primeras imágenes barrocas como esta *Virgen Asunta* del Museo de San Miguel y el *Angel* del Museo Julio Castillos (**Fig. 38**) tenían un carácter de ensayo de un estilo nuevo que no se había estabilizado todavía en el lenguaje propio y definitivo de Brasanelli. La *Inmaculada* de Concepción (**Fig. 40**), en cambio, ya permite apreciar el surgimiento de un estilo barroco equilibrado y personal que se estaba convirtiendo en el estilo *barroco misionero.*

Probablemente las imágenes que equiparían las próximas iglesias de Brasanelli, en el pueblo de Loreto y después en el de Itapúa, tendrían un carácter barroco semejante.

Dos son los motivos que permiten suponer que se produjo un cambio en las intenciones del artista. El primero es que dejaba atrás una experiencia reformista de quince a veinte años. En ella había puesto a prueba los argumentos de sus maestros, los tallistas de la madera lombardos y los escultores del mármol del Duomo de Milán. Los resultados no eran muchos: únicamente el extraordinario *San Francisco Javier* del retablo de San Ignacio Guazú había logrado conquistar algún entusiasmo y algunos seguidores entre sus discípulos guaraníes. (**Figs. a, b, c**)

Después trabajó cerca de diez años en la experiencia del estilo barroco ilusionista de Bernini, creando el más espectacular escenario que se construyera para representar un éxtasis místico que se construyera en América. Utilizó todos los recursos de la arquitectura, de la escultura y de la luz y el color logrando la admiración de sus compañeros jesuitas y de los viajeros europeos posteriores, pero sin conmover al pueblo guaraní y menos profundizar aun en sus experiencias místicas que tenían otros accesos y derroteros.

¡Cuántas conversaciones debió de haber sostenido con sus ayudantes guaraníes y cuántas con los padres jesuitas de su entorno! Pero sobre todo, ¡cuántas meditaciones debió desarrollar de día, durante sus trabajos y durante la noche en sus vigilias, en sus viajes y en sus oficios litúrgicos para tratar de llegar y comprender los resortes y mecanismos del alma de los guaraníes para los que trabajaba! Sin embargo, a pesar de esas búsquedas, fue poco lo que logró avanzar dentro de sus esquemas y lógica de artista seguidor de Miguel Ángel en sus imposibles ideales arquitectónicos, de Caravaggio y los Caracci en la pintura, y sobre todo de Bernini en la escultura.

El segundo motivo para juzgar el cambio producido en sus convicciones reformistas es lo ocurrido en el templo de Concepción en el cual las seis hornacinas de su grandiosa fachada albergaron estatuas talladas por escultores guaraníes, que no imitaron su estilo barroco, sino que las esculpieron según el estilo de su tradición de las monumentales *estatuas horcones* apenas remozadas con algunos pliegues más de lo estrictamente acostumbrado. Pero los escultores guaraníes no las confinaron a otro retablo y espacio propios, como en Santa María de Fe, sino que sus obras pretendieron ornamentar y de hecho ornamentaron, un edificio y una fachada, la más importante de las Misiones, edificada y esculpida toda de piedra *itaky* por el maestro, como un retablo barroco, con pilastras salomónicas.

Pero el hecho más inesperado fue que el hermano Brasanelli colaboró con esos escultores tallando, con seguridad, la cabeza de una de sus imágenes, la *Santa Verónica* (**Fig. 41)** y no sabemos de otras dos que no las conocemos porque fueron perdidas o destruidas en su descenso violento desde la fachada. Ni en San Ignacio ni en San Borja se podría prever este grado de colaboración e identificación del maestro lombardo con sus discípulos americanos, separados más que por barreras, por verdaderos abismos culturales. Logro sólo posible en el clima del "ingenio y afecto" reinante.

En esas circunstancias y en ese clima fueron surgiendo las bases de un estilo barroco misionero. Los documentos no aclaran nada de ello. Ni las imágenes, ni las pinturas, todas destruidas y perdidas, pueden colaborar en esa tarea. Solamente tenemos un dibujo infantil de la fachada y las estatuas, en su mayoría mutiladas, de piedra itaky, obras de los escultores guaraníes que, por decisión del maestro, figuraban en sus nichos y se dispersaron en tres destinos muy distantes. A ellas debemos agregar la imagen titular, guardada en el pequeño museo del pueblo correntino de San Roque, detrás de la laguna de Iberá, adonde la llevaron los guaraníes para preservarla del trágico destino de destrucción que se abatió sobre su pueblo.

La historia del reconocimiento de esa imagen es bastante compleja y se inicia en el análisis y en las porfiadas y estériles búsquedas de archivo que rodearon a otra imagen mariana, la *Inmaculada de la peana con serpiente y esqueleto* de Santa María de Fe, que será el tema del capítulo siguiente.

46.- La imagen patronal: una Inmaculada renacentista que se viste de ropaje barroco.

La extraña *Inmaculada* del Museo de Santa María de Fe (**Fig. 11**) cuya peana es un medio orbe con una serpiente y un esqueleto que simbolizan el pecado y la muerte vencidos a sus pies, mira hacia lo alto, como el *Cristo Flagelado* (**Fig. 8**) mientras extiende y abre su brazo derecho hacia abajo, en dirección al mundo y se protege el pecho con el izquierdo, ha permanecido en su iconografía como en su definición plástica en total y absoluta soledad. No existe ninguna imagen misionera que haya desconcertado tanto como esta a los críticos de Arte pues, por su estilo, no parecía tener ninguna relación con alguna otra en este museo, ni de los demás de Argentina, Paraguay o Brasil. Su factura cuidadosa, tanto en la talla como en la policromía y en el dorado y estofado, señalarían su origen europeo, el que es desmentido por su materia prima proveniente de las selvas paraguayas. Muchos han sido los viajeros y curiosos que la contemplaron. Entre ellos también hubo estudiosos que pretendieron resolver su misterio comparando su estilo con las demás imágenes del mismo pueblo. En el año 1980, la contempló el Prof. Adolfo Ribera, profesor de Historia de Arte en la Universidad de Buenos Aires y especializado en el arte de las Misiones y autor de varios estudios sobre su pintura y escultura. Viajó con un grupo de alumnos y profesores de la misma cátedra de Arte Argentino, por él fundada ese año, entre los que se encontraban la Prof. Susana Fabrici y el Prof. Darko Sustersic, los que a partir de ese viaje se consagrarían, especialmente el último, al estudio del arte de las Misiones[119]. Esta imagen intrigó a todos con su misterio el cual, según conclusión general, solo algún documento de archivo podría aclarar. Por su carácter tan europeo el análisis estilístico la dejaba aislada de las demás imágenes misioneras del siglo XVII y de las restantes de Brasanelli cuyo barroquismo tan personal y lombardo contrasta con la correcta caída de los paños, composición gestual y tratamiento anatómico muy académicos de esta *Inmaculada*. Al contrario de las demás imágenes barrocas el estilo de ésta podría comprenderse como tardo renacentista y manierista y - de no ser por su mirada hacia lo alto, el gesto de su cabeza y brazos - de menor énfasis barroco que las demás del altar de San Ignacio Guazú del mismo período entre las cuales debería ubicarse.

A partir de entonces la he visitado, así como a los demás museos misioneros del Paraguay, Argentina y Brasil, con mucha frecuencia tratando de develar sus misterios. En el año 1990, creía que estaba más cerca de la solución ya que fuí acompañado, además de otros expertos, con el máximo especialista del arte colonial sudamericano y misionero, el Prof. Héctor Schenone. Él también coincidió con el Prof. Ribera en que habría que extremar las búsquedas de archivo donde solo algún hallazgo fortuito resolvería el enigma. En la década siguiente, además de los acostumbrados viajes que se hicieron mensuales por las simultáneas restauraciones de las ruinas de Trinidad, se profundizaron las búsquedas en el Archivo General de la Nación de Buenos Aires. Estas investigaciones arrojaron notables resultados sobre las ruinas que se restauraban, pero nada, ni una carta, ni una línea escrita se halló sobre Brasanelli.

El descubrimiento del manuscrito de la *Breve Relación de la florida cristiandad guaraní* del padre Jaime Oliver, último misionero jesuita en el pueblo de Santa María de Fe, pareció destrabar

119 El autor de este libro pone este relato en tercera persona para no interferir con su protagonismo de investigador y autor con el protagonismo del personaje principal del relato que es Brasanelli.

esta compleja situación. Entre todas las descripciones de los diferentes pueblos daba noticias de varias obras del gran escultor Brasanelli. Una de sus descripciones fue especialmente importante pues permitió reconocer su autoría en una imagen conocida: el *San Borja* adorando la eucaristía, patrono actual del pueblo brasileño de San Borja. (**Fig. 23**). Estudiando el estilo de esa escultura, pronto se pudieron reconocer otras imágenes sobrevivientes de Brasanelli en las Misiones. Sin embargo, aplicada esa metodología a la Virgen del Museo de Santa María de Fe no arrojó el resultado esperado pues, salvo la unión de los dedos anular y mayor, característica de las imágenes hasta ahora identificadas de Brasanelli, y la mirada en dirección diagonal ascendente, casi ninguna semejanza ofrecía con la imagen de *San Borja*, que guiaba las nuevas búsquedas.

El misterio parecía más profundo aún ya que fue abandonada la búsqueda sistemática de su estilo entre las demás imágenes, y también de algún documento sobre su origen. Solo un hallazgo casual podría resolver el enigma y esto fue lo que sucedió. En el año 2000, o sea 10 años después, de la visita de Schenone, al preparar una ponencia sobre Brasanelli para el III Congreso Iberoamericano de Sevilla en 2001, hice un inventario y ordenación final de todas las imágenes misioneras posibles de asignar a dicho artista. Revisando y comparando todas las Inmaculadas me llamó la atención el extraordinario parecido entre esta Virgen misteriosa de Santa María de Fe y la *Inmaculada* del Museo San Roque de la Provincia de Corrientes (Argentina) (**Fig. 40**). Aunque la conmoción por mi *eureka* era muy justificada, nadie podía entender el motivo de mi euforia, solo pude seguir comparando esas dos imágenes, abismándome en sus misteriosas coincidencias. Ellas encerraban valiosos archivos de información sobre los procedimientos seguidos por su autor y sobre las características de la cultura imaginaria y religiosa de aquella época.

Como conclusión adicional y secundaria, ese descubrimiento de la autoría de Brasanelli de la *Inmaculada* de San Roque de Corrientes ha tenido notables consecuencias para las investigaciones históricas. Ante todo invitaba ensanchar los límites de la historia conocida y admitida por los especialistas más alla de los pocos documentos escritos que sobrevivieron en nuestros escasos archivos y por último que fueran correctamente leídos e interpretados por la posteridad.

Pues bien, como se verá a continuación, muy pronto tendremos ocasión de aplicar todas estas coclusiones al caso de nuestras búsquedas, porque nada había escrito en los archivos que arrojara alguna luz sobre las notables y misteriosas semejanzas entre estas dos imágenes distantes, una en el Museo de San Roque, de la Provincia de Corrientes, Argentina (**Fig. 40**); la otra en el Museo de Santa María de Fe, Paraguay (**Fig. 11**). Ambas imágenes eran idénticas en sus composiciones, en los gestos de sus brazos y cabezas, en los cuellos cilíndricos con un suave adelgazamiento en su centro e iguales papadas; los mismos mentones, bocas, narices y ojos tan extraños y personales; el paño que cubre a cada una de las cabezas presenta en todos los detalles hasta los mismos pliegues.

Pero también ambas imágenes presentan algunas diferencias. Las principales son tres. El tamaño mayor, más del doble la de San Roque, indica que fue una imagen muy importante, quizás la titular del pueblo de Concepción que los guaraníes, huyendo de las tropas de Chagas llevaron, junto con otras imágenes, detrás de la laguna de Iberá. Otra diferencia importante es la peana cuyos cinco querubines reemplazaron la serpiente y el esqueleto de la primera. La tercera diferencia importante fue la que impidió que hasta ahora nadie descubriera la común identidad de ambas: es el tratamiento de los paños. Aunque todos sus pliegues se corresponden, los de la imagen del Museo de San Roque se levantan y parecen volar, mientras los de la *Inmaculada* de Santa María de Fe observan su lógica caída. Evidentemente el modelo de ambas fue el mismo boceto traído por su autor, que no podía ser otro que Brasanelli. En la primera *Inmaculada* lo observó literalmente, mientras en la segunda, de Concepción – ahora en San Roque -- se apartan del mismo modelo para avanzar en la búsqueda de un estilo barroco misionero que

es la característica principal de esta etapa de Concepción y de Loreto, después de San Borja y antes de Itapua, entre (1706 y 1716), o sea alrededor de 1710. En cambio la *Inmaculada* de Santa María de Fe estuvo entre las primeras imágenes que se conocen del artista y surgió, sin duda, entre los años iniciales de su residencia americana, (1691-1696). Su autor la talló mientras dirigía la construcción de los dos retablos para la iglesia de la Compañía y la Capilla doméstica de Córdoba y mientras confeccionaba los modelos para las imágenes del retablo de San Ignacio Guazú. En su estilo tardo-renacentista y manierista lombardo, solo con algún leve anuncio barroco, la *Inmaculada de la peana con la serpiente y esqueleto* solo es comparable con las imágenes de aquel retablo, en especial con los dos modelos: los del *San Luis Gonzaga* y del *Estanislao de Kostka*, aún conservados en el mismo Museo de Santa María de Fe en Paraguay. Pero el tema de la serpiente y el esqueleto, de la victoria sobre el pecado y la muerte, encontrará su pleno desarrollo en el *Tupã ra´y*, (Hijo de Dios o el Niño de la Victoria) de Carmen del Paraná tallado por escultores guaraníes sobre aquella idea propuesta por Brasanelli en su *Inmaculada* de Santa María de Fe de la victoria sobre la serpiente y el esqueleto.[120]

47.- La primera fachada de sillares de itaky de las Misiones, y sus famosas estatuas.

Lo que se sabe con certeza de Concepción por los documentos escritos se puede condensar en pocos renglones. Que fue fundada por el padre Roque González el 8 de diciembre de 1619 en el mismo lugar donde también se cree que descansan sus restos junto a sus compañeros, los padres Alonso Rodríguez y Juan del Castillo, víctimas todos de muerte violenta en noviembre del año 1628. Que fue la patria de la familia de los caciques Ñenguirú, los que han tenido importante actuación en toda la historia misionera. Sabemos también que tenía una iglesia de cinco naves y que se le adicionó una gran fachada con seis estatuas (**Fig. 39**). Que esas estatuas fueron bajadas de sus nichos a tirones de lazo y que como consecuencia de ello se rompieron las cabezas y que una de ellas, una Inmaculada, permanece todavía hoy, descabezada en una propiedad particular del Sr. Carlos Márquez en Concepción. Además sabemos que la fachada fue mandada demoler por el mismo capitán correntino Berón de Astrada, quien antes había hecho bajar las imágenes, porque se sentía contrariado de que el pueblo guaraní se reuniera allí para rezar sus oraciones y además hacerlo en su propia lengua. Se sabe también que los que tuvieron la osadía de mandar un petitorio, escrito en castellano, para que no se demoliera la fachada, fueron castigados con prisión.

Todo lo demás que creemos saber sobre Concepción es fruto de conjeturas, que pueden ser ciertas, pero no tienen la legitimidad que significan los documentos escritos. Por algo a los héroes se los representa, muchas veces, con un rollo escrito en la mano, honor que nunca se otorgó a un jesuita, a pesar de haber escrito, a la luz de las velas, libros, cartas y numerosos documentos y de haber sido maestros de primeras letras de centenares y miles de niños y jóvenes guaraníes.

Que la fachada la construyó Brasanelli y que la imagen del Museo de San Roque de Corrientes proviene de la lejana Concepción y que la talló el hermano Brasanelli, son todas deducciones basadas en los análisis estilísticos. Que que las tres imágenes del Museo de Luján y otra del pueblo de Apóstoles, todas de piedra *itaky*, provienen de Concepción, y son de mano guaraní, tampoco se apoya en documentos sino en la tradición, confirmada por los análisis estilísticos, los cuales son, para el historiador de arte, más fidedignos que la letra escrita, aunque no sucede lo mismo para los demás estudiosos. Ellos no tienen en cuenta que un escrito es una versión

120 Se trata de la victoria de Tacuary, sobre Manuel Belgrano y las tropas de Buenos Aires.

subjetiva de una realidad, y que en cambio una estatua es la realidad misma, de aquella época, sobreviviente en la actualidad.

Ahora bien, si de lo que creemos conocer es tan poco lo totalmente seguro y documentado, debemos recurrir para lo demás a los procedimientos que sigue la ciencia en los casos de incertidumbre, como nos enseñan numerosos ejemplos a lo largo de la historia. Uno de los más conocidos fue la larga discusión sobre el sistema solar, si era geocéntrico o heliocéntrico. La hipótesis de Copérnico, que pudo haber mandado a la hoguera a su autor, ya que solo con el tiempo se mostró, si no la verdad absoluta, por lo menos más lógica y cierta que todas las demás teorías. Así sucedió también con la ley de la gravedad de Newton y la de la relatividad de Einstein que aún se discute. Recordarlo es oportuno para el caso de Concepción para el cual hay tan pocos documentos escritos y debemos construir hipótesis para poder avanzar en la historia de las misiones y poder reconstruir ese gran vacío en la vida de Brasanelli.

Después de estas consideraciones podemos seguir construyendo hipótesis al modo de las que imaginaba, elaboraba y deducía Sherlock Holmes para reconstruir la historia de un crimen u otro suceso, a partir de los pocos datos que podía descubrir y extraer de su propio presente, o sea de su realidad. Es en esas circunstancias de la ausencia total de datos cuando la historia suele construir mitos - literario - épicos que sustituyen provisoriamente la realidad hasta que la ciencia pueda reemplazarlos por otras historias bien documentadas.

48. Las imágenes guaraníes de la fachada desplazan a las barrocas de Brasanelli

Un ejemplo muy real y concreto, (aunque no figure en ninguna carta anua ni en otro escrito jesuítico), que permite comprender la situación de un artista misionero que, como Brasanelli, sigue los dictados de su vocación artística, por una parte, y la inspiración de sus guías espirituales, (San Ignacio de Loyola, o San Francisco Javier) por la otra, es la historia del frontispicio de la iglesia de Concepción, la cuarta residencia de Brasanelli en las Misiones.

La gran fachada de piedra *itaky* que construyó Brasanelli y mandó demoler un siglo y medio después un militar ilustrado, el capitán Berón de Astrada, tenía dos torres y seis nichos barrocos enmarcados con columnas salomónicas para recibir seis estatuas suyas, por supuesto barrocas. Ellas serían ejemplos, para los escultores guaraníes, de la superioridad del estilo europeo traído a estas latitudes por él mismo y enseñado en los talleres de las Misiones. La gran sorpresa que nos depara esta obra, la primera gran fachada de sillares de piedra *itaky*, es que su autor, en lugar de entronizar sus propias estatuas barrocas, entronizó seis estatuas talladas por escultores guaraníes en su estilo de "estatuas horcones" que hoy juzgamos interesantes y modernas pero que en su época aparecían como totalmente arcaicas y que quizás, hasta llegaron a merecer el calificativo de "indecentes" del provincial Luis de la Roca. Pero es probable que el pueblo guaraní de Concepción prefiriera esas imágenes de estilo antiguo, a las nuevas y para ellos extrañas barrocas, difíciles de comprender y más difíciles de aceptar para sus plegarias y devoción.[121] Podemos pensar que los superiores no aprobarían la decisión de Brasanelli pero que él en su celo misional quiso conformar a los guaraníes y les dejó sus imágenes a pesar de que ello comprometería su plan de reformar el arte de las misiones. Sin duda que esa decisión inicial sería tema de discusión pués ponía en tela de juicio la labor misional como la civilizadora que permanecían como ligadas y comprometidas. Tanto Brasanelli como la Compañía, se hallaban en una situación de profundo conflicto y debate interno que cuestionaba toda su obra misional y su futura línea de acción en América.

121 Probablemente sea esta la razón de que la noticia de la entronización de las imágenes guaraníes en la gran fachada de Concepción no figure en ninguna carta anua ni en otro documento jesuítico.

49.- Dos estilos de fachada y dos funciones diferentes: "persuasión y participación", la barroca; "el tekoporã guaraní", la misionera.

Una de las más interesantes hipótesis para aportar alguna luz sobre el tema de las imágenes de esta fachada podría ser el relato que hace el padre Florián Paucke acerca de sus primeras experiencias con los mocovíes cuando se puso a construir una pared de adobe ante un grupo de ellos que lo observaba sin participar ni ayudarlo en su tarea. Intencionalmente la construía desviada para suscitar una reacción entre sus contempladores los que, efectivamente, entre risas se decidieron a intervenir y hacerla derecha y a continuación tomaron a su cargo esa y otras construcciones porque, por lo visto, el Padre no sabía hacerlo bien.

Probablemente a juicio y gusto de los guaraníes, las imágenes barrocas que Brasanelli proyectaba para su fachada carecían de suficiente cantidad o proporción de líneas rectas, verticales y, en cambio, de acuerdo a su estilo barroco, presentaban una cantidad excesiva de oblicuas, curvas y diagonales que desordenaba, a su juicio, el conjunto. Si analizamos las imágenes de los escultores guaraníes, salvadas de la fachada guardadas en el Museo de Luján podemos observar que en efecto en su composición hay un predominio de verticales, paralelas entre sí y que las pocas curvas que representarían los pliegues de mantos y túnicas en sus terminaciones están limitadas y acotadas a zonas específicas como son los moños de las fajas de la cintura o los rizos del cabello o, como en este caso, las terminaciones de las túnicas y su apoyo en el suelo.[122]

Podemos pensar que la vida del pueblo guaraní, desarrollada al pie de esa fachada, sería una vida "*tekoporã*", buena, feliz, armoniosa cuando participaba de la armonía instaurada por las imágenes de su fachada. Seguramente a su juicio, las imágenes barrocas no alcanzaban ese nivel de equilibrio ni armonía. Es muy posible que los artistas y el público renacentista europeo pensaran lo mismo de las imágenes exageradamente barrocas cuando ellas hicieron su aparición en los siglos siguientes y que con muy poca frecuencia se instalaban en las fachadas. Pero entre los guaraníes no se trataba de una cuestión de estilos o escuelas artísticas sino del logro de un marco visual y simbólico armonioso en el cual el "*tekoporã"* del pueblo guaraní se favorecería, o incluso podría llegar a fracasar totalmente con un marco inadecuado de imágenes barrocas.

Tampoco se puede acceder al tema desde una idea del estilo como imposición de un poder según lo concebiría Michel Foucault, sino de una cuestión cultural, estético - religiosa y casi biológica de la necesidad del "*tekoporã*" garantizado en este caso por el arte de la arquitectura y la escultura combinados y después completados por el culto, la liturgia, la música y las danzas.

La búsqueda del "*tekoporã*" es el principio que explicaría todo. ¿Es quizás la belleza a la que se refería Dostoievsky y que salvaría, según él, el mundo? Evidentemente los guaraníes estaban más cerca de ella que los blancos y criollos de la colonia. Pero lo más notable es que Brasanelli y el párroco lo comprendieron y aceptaron sus deseos, que no contrariaban el cristianismo de su prédica, aunque no se avenían con las ideas de la Ilustración ni del Pprogreso que imperaban en la civilización occidental de esa época y que relegaban la cultura y el arte guaraní al "atraso" y al "primitivismo". Pero esa cultura seguía avanzando, tenía bellas iglesias, hermosos pueblos, tenía imprenta propia, bibliotecas, observatorio astronómico, barcos para su comercio, estancias de

122 Existen numerosos ejemplos de las "correcciones" guaraníes de las imágenes barrocas de Brasanelli. Ninguna supera en elocuencia a la *Inmaculada* del Museo de Bellas Artes de Asunción. En ella el escultor guaraní no solo que introdujo una serie de verticales en su túnica sino que además inventó un gesto especial del brazo que las descubre y evidencia su presencia y función en el equilibrio visual del conjunto. Importante: ver y observar ambas figuras, en dos pares de ejemplos, las imágenes de Brasanelli y las del escultor guaraní, al comienzo de la tercera parte, págs. 245 y 246, la Herencia de Brasanelli. La observación detenida de estas comparaciones permitirá al lector avanzar mejor en su lectura.

ganado, campos de cultivo, yerbales en cada pueblo, milicias que la protegían. Evidentemente la cultura colonial de ambos imperios, español y portugués, estaba quedando rezagada cada vez más. Cada año y cada día que pasaba la distancia aumentaba. Algo más de cien jesuitas llevaban adelante toda la administración civil y religiosa, contable y jurídica de toda la Provincia con una eficiencia que dejaba atrás la burocracia del gobierno colonial! Solo un manotazo de violencia podía resolver esa competencia. Ello ocurrió cuando ambos imperios se unieron para ahogar en un baño de sangre, en Caibaté, la rebelión al tratado de permuta con la absurda orden de mudanza de los siete pueblos a tierras inhóspitas, sin casas, sin templos, sin estancias, sin yerbales y amenazados por diversos enemigos. Los acontecimientos se precipitaron sobre las Misiones guaraníes. Aunque el incomprensible Tratado de Permuta fue anulado por Carlos III, antes de una década después llegó la orden más incomprensible aún, la de la expulsión de la Compañía cuyas profundas causas quedaron guardadas en el pecho real del soberano, pero cuyos efectos cambiaron la vida en América y demostraron a todas luces que ya no tenía sentido un cordón umbilical con la presunta Madre Patria.

50. La huida de la Patrona de Concepción a San Roque de Corrientes, detrás del Iberá

Cuando en el año 1817 llegó la noticia a Concepción de las depredaciones de los portugueses en los pueblos de San Javier y de Santa María la Mayor sus habitantes no dudaron un instante. Lo primero era salvar a la Patrona, la imagen de la *Inmaculada Concepción* (**Fig. 40**) tallada por Brasanelli. Que esa imagen titular de Concepción haya sobrevivido a los incendios de su pueblo - que consumieron el gran templo con todos los retablos e imágenes - es uno de los acontecimientos más felices en medio de tanta destrucción. Su supervivencia se debe atribuir a la devoción y heroísmo del pueblo guaraní en su lucha por preservar su patrimonio cultural y religioso. Ella no pereció en las llamas de la iglesia ni fue transportada como botín de guerra a la otra margen del río Uruguay, porque el grupo que la transportó en canoa por el río al sur de Concepción pudo haberla depositado en alguno de los pueblos más australes como Santo Tomé, La Cruz o Yapeyú. Pero no conformes con esa solución, y previendo la actitud destructora de los portugueses, los guaraníes de Concepción que la transportaban no quedaron tranquilos antes de dejarla en el sitio más lejano y seguro, detrás de la protección natural que significaba la barrera de las aguas de la laguna de Iberá. Esa es la razón de su presencia sorprendente e inexplicable en el Museo de Arte Sacro de San Roque al sur de Corrientes en un contexto de imágenes del siglo XVII, XVIII y XIX totalmente diferentes y extrañas a su estilo y características.

51. Búsqueda y rescate de las imágenes guaraníes bajadas de la fachada a tirones de lazo

La historia narra que los guaraníes se reunían a rezar al pié de la fachada de su antigua iglesia destruida y que el capitán correntino Berón Astrada no podía soportarlo y mandó bajar las estatuas a tirones de lazo, aunque todas se rompieron las cabezas. Los guaraníes insistían en reunirse allí, hasta que el capitán, a pesar de sus ruegos y lágrimas, la hizo demoler. A los que habían firmado una nota pidiendo que no se derribe la fachada les tocó una semana de calabozo. Tres de las seis imágenes fueron al Museo de La Plata, pero al ser inaugurado el Museo Histórico de Luján fueron a integrar su colección. De las tres restantes una, sin cabeza, representando una figura masculina quedó delante de la iglesia de Apóstoles. Otra, también sin cabeza y que parece era una Virgen María ya que parte de su cabello quedó en los hombros y su capa repite los pliegues de la imagen

de Nuestra Señora de Fe. Sobre ella me contó su dueño, Carlos Márquez, una anécdota que además de verosímil parece haber sido cierta como me lo corroboró otro informante.[123]

La imagen descabezada pertenecía a su abuela. Estando en el jardín del predio todos los transeúntes la miraban saludándola, descubriendo sus cabezas y persignándose, había quien permanecía en silencio como dirigiéndole una plegaria. Finalmente, por acuerdo general, se decidió trasladarla al templo a cuyo ámbito, como objeto sagrado, pertenecía. Allí todo el mundo la veneraba y le rezaba hasta que el párroco un día la hizo retirar pues no podía tolerar que la gente le rezare a un pedazo de piedra antigua sin cabeza mientras él había traído imágenes de yeso nuevas, recién pintadas que nadie veneraba ni les dirígía ninguna oración. La abuela de don Carlos Márquez la hizo buscar del fondo del patio de la iglesia donde estaba abandonada y la trajo nuevamente a su propiedad. Parece que hay un proyecto de fundar un museo en Concepción donde la imagen podría ser exhibida por su valor histórico sin perder su valor religioso el cual para los habitantes de Concepción es muy grande. Algo semejante ocurre con la imagen sin cabeza de Apóstoles con la diferencia que ella fue amurada en el atrio del templo y los transeúntes, turistas y lugareños, la veneran y saludan a su paso por la iglesia o por la ruta. Parece que hay una sexta imagen en el Museo Gambas de Posadas, cuyas medidas coinciden bastante con las restantes pero sobre la cual no se ha hecho aún estudios definitivos.

123 El dueño es el Sr. Carlos Márquez que heredó la imagen junto con el solar y la casa de la época postjesuítica pero que incluye en sus paredes notables restos de lozas y vigas con ornamentación del templo jesuítico.

CAPÍTULO VIII

EL QUINTO DESTINO: LORETO, EL GRAN TALLER DE ESCULTURA. CUNA DEL ESTILO *"BARROCO MISIONERO"*

52.- La Virgen de Loreto y los huesos de Montoya: un centro de peregrinación.

Uno de los pueblos más visitados por las peregrinaciones de los guaraníes misioneros, tanto por su famosa capilla de Loreto como por el sepulcro del padre Montoya, era Loreto.[124] Pero había un motivo más para dichas peregrinaciones y era el Monte Calvario que estaba ubicado en las cercanías del pueblo. Es muy probable que allí se exhibiera el extraordinario *Crucifijo yacente* de Corrientes. Si Brasanelli talló todas las imágenes y los retablos de la iglesia, como lo asegura el Padre Jaime Oliver, es más que posible que haya tallado también las imágenes de la *Virgen de Loreto* y el *Crucifijo* del Monte Calvario. (**Fig.42**)

También es comprensible que los loretanos, al huir de las tropas del Dr. Francia, hayan rescatado de las llamas y de la destrucción total de ese extraordinario pueblo dos imágenes consideradas las más valiosas: la Virgen patrona del pueblo, que presidía el Oratorio (quizás la del retablo central era muy grande y no hubo tiempo para bajarla) y el *Crucifijo* del Monte Calvario, algo alejado del teatro de los sucesos de esa invasión, lo cual dio más tiempo para desclavarlo y quizás aserrarle los brazos transformándolo, ya entonces, en *Yacente*.[125]

La existencia de ese *Cristo Yacente* era conocida por el Inventario realizado por la Academia de Bellas Artes de Buenos Aires. En el tomo primero, dedicado a la Provincia de Corrientes, hay una fotografía de esa imagen vista desde los pies en violento escorzo que resalta su dramatismo. El texto del Inventario reconoce acertadamente su origen misionero pero destaca, al igual que la fotografía, su intenso dramatismo que en realidad no es su nota principal como en los demás crucifijos coloniales.

El primer reconocimiento de la imagen, a través del sarcófago de madera y cristal, despierta ya una profunda sorpresa. Se descubre un cuerpo lánguido, que recuerda más a los crucifijos italianos, renacentistas, que a los Cristos sufrientes y patéticos españoles. Ello reforzaría su relación con el *Crucifijo* de marfil del escultor bávaro Georg Petel que se exhibía en Génova en la época en que Brasanelli cursaba allí su noviciado.[126] Ver CD.

Una vez levantada la pesada tapa del sarcófago se puede comprobar que una moderna policromía le había agregado numerosos rastros de sangre, una peluca y un injerto de dentadura real en el maxilar superior. Todas estas modificaciones tuvieron por objeto dotar a la imagen de una expresión dramática de la que, evidentemente, carecía.

---

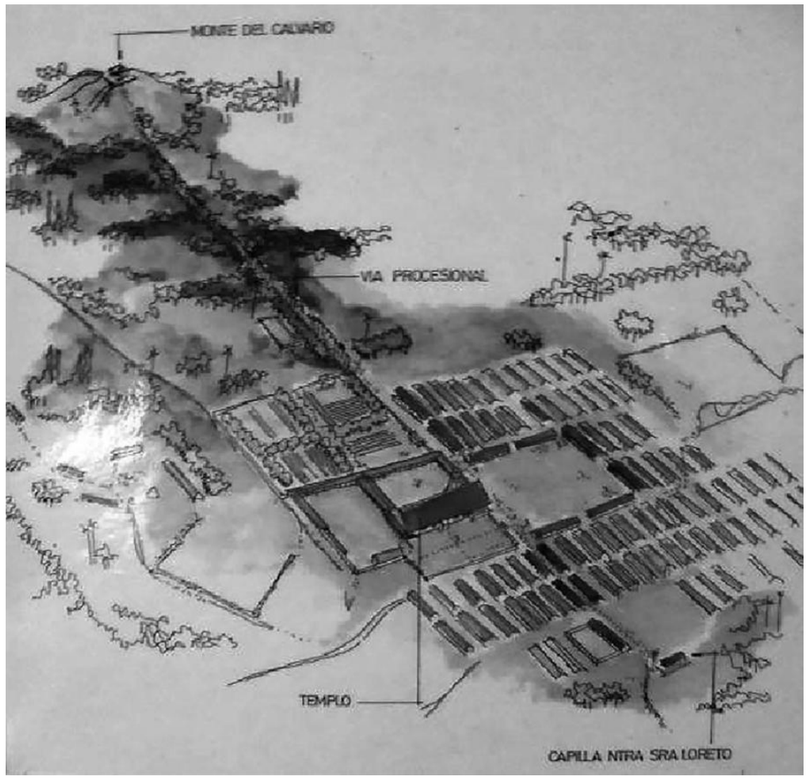
124 La investigación sobre el pueblo de Loreto y su excepcional via procesional que reune tres santuarios principales, Capilla de Loreto, el templo del pueblo y el Monte Calvario pertenece originalmente a Esteban Snihur. Mi conocimiento de la misma fue muy tardío y solo a través de los informes que figuran en las ruinas de sitio.

125 Es poco probable qua asi fuera ya que el *Cristo* del pueblo de San Miguel de Corrrientes llegó entero a su destino, por el mismo motivo debió llegar entero el que talló Brasanelli.

126 El crucifijo de marfil que salió a la venta en Génova a fines de 2016 lo he conocido gracias al padre Carlos Buela, que me envió dicha noticia, fotografías y estudios estilísticos de dicha obra excepcional que influyó con seguridad en Brasanelli, sobre todo la cuerda en la muñeca de su mano derecha. Entre las láminas 13. 4 y 13. 5 se añaden más noticias sobre esta extraordinaria imagen cuya iconografía fue llevada a América por Brasanelli.

Llama mucho la atención la barba de esa imagen, la que vista de perfil a la altura en que se eleva el sarcófago, no tiene demasiados rasgos extraños, pero vista desde arriba y sin la cubierta de vidrio muestra un recorte rectangular según la moda de la época de Bernini.

En efecto, dicho artista retrató varios personajes de su época con esa barba alargada y rectangular. Lo más notable es que ese extraño recorte, aunque más mitigado, ya lo había notado en algunos crucificados, entre ellos uno en San Miguel, Brasil, y otro en Trinidad de Paraguay. ¿Sería el *Yacente* de la Catedral de Corrientes el modelo de aquellos? La respuesta a este y otros interrogantes la tendría muy pronto cuando retiré el gran tul que tapaba el paño de pureza original de la escultura. Apenas retirado dicho tul reconocí en la talla del paño el plegado característico de las telas del Hermano Brasanelli. Todo estaba ya claro: este cuerpo lánguido provenía de un hábil artista italiano pero que los españoles o criollos de Corrientes transformaron, de un crucificado ítalo - misionero en un dramático Yacente colonial. Las articulaciones de cuero en los hombros, el injerto de dientes y el repintado testimonian esa metamorfosis. El extraño plegamiento del paño de pureza estaba ocultado por la lujosa tela de tul que completaba acabadamente esta transformación. Pero dos características iconográficas especiales no pudieron ser ocultadas. Una



Loreto. Reconstrucción del centro procesional según propuesta de investigación de Esteban Snihur, dibujo del Arquitecto Oscar Thomas. Plano exhibido en la entrada de las ruinas. Foto gentileza: René Krüger.

es la barba recuadrada ya mencionada. La otra es una cuerda que apresa la muñeca del brazo derecho del *Yacente*. Esa cuerda, tallada en madera, es idéntica a la que sujeta el paño de pureza y se anuda al modo barroco en forma muy ampulosa y destacada. Las características

iconográficas tan extrañas como notorias del *Cristo Yacente* de la Catedral de Corrientes fueron inexplicablemente pasadas por alto por los inventariadores y por los expertos profesores que analizaron sus fotografías e informes.[127] De haber sido tenidas en cuenta ellas habrían revelado la relación de ese *Yacente-Crucificado* con varios crucifijos más en Corrientes y en toda la Provincia Paraquaria. Ante todo arrojarían su luz sobre otra extraordinaria imagen de la región, el *Crucifijo* de San Miguel de Iberá de la misma Provincia de Corrientes. Ver CD. Las excelentes fotografías, como la buena y extensa descripción del mismo revelan el hondo impacto que produjo esta imagen en los sensibles investigadores que llevaron a cabo ese valioso inventario. Sin embargo, llama la atención que nadie, ni ellos, ni los que contemplaron y analizaron sus fotografías, ni todos los que leyeron su libro - informe se percataron de la presencia de los tres atributos tan especiales y destacados que les permitirían asociar ambas imágenes, el *Crucifijo* de San Miguel de Iberá y el *Yacente* de la Catedral de Corrientes entre sí, y todos los demás crucifijos inspirados en su modelo. La "barba recuadrada", la cuerda en el antebrazo y el plegamiento tan irreal y brasanelliano del paño de pureza, son todos elementos que en su conjunto, o cada uno por separado, definen sin posibilidad de error a un crucifijo cuya cabeza de serie es el antaño *Crucifijo* del Monte Calvario de Loreto y hoy *Yacente* en la Catedral de Corrientes, testigo con sus traslados y mutilaciones, de la historia dramática y accidentada de la región. Se trata del mismo *Crucifijo* que fuera tallado por Brasanelli, en su estadía de Loreto, alrededor del año 1715, antes de pasar a Itapua donde lo vio trabajar, como arquitecto, pintor y escultor, el padre Astudillo, en el año 1718.

53.- El Crucifijo del Monte Calvario de Loreto, tallado según las visiones de Santa Brígida de Suecia, hoy en la Catedral de Corrientes.

Una imagen es siempre un trozo de madera, de piedra o de barro, en cuya superficie se lee el paso del tiempo y en cuya composición se ha impreso el código cultural y estilístico de la sociedad y del artista que la produjo.

El *Cristo Yacente* de la Catedral de Corrientes (**Fig.42**) pareciera escapar a esa definición. Sus manos quedaron como crispadas por los golpes de los clavos que las perforaron y de los cuales quisieron como agarrarse para no soltarse y no caer de la cruz.

En su pecho parece haber quedado aún aprisionada una bocanada de aire, el postrer suspiro de agonía. Su cuerpo quedó exánime, después de cumplir el sacrificio redentor y de perder el último hálito de vida.

Pero esta extraordinaria imagen, tallada por el hermano Brasanelli, continuó recibiendo agresiones aun después de ser alzada como crucifijo para la adoración de los fieles en alguno de los pueblos de la Mesopotamia argentina que, según estudios actuales, fue Loreto. Ella ha sido transportada en su huida, al igual que la *Inmaculada* del Museo de San Roque y muchas otras imágenes misioneras, al refugio detrás de la Laguna de Iberá.

Pero la muy llamativa calidad de su talla le impidió reposar entre los guaraníes, para los cuales fue esculpida. Su viaje peregrino halló descanso final en la Catedral de Corrientes, ciudad que tuvo, con anterioridad, por un breve tiempo, un gobernador guaraní, Andresito Guacurarí.[128]

En este último destino el Crucifijo no fue respetado como lo creó Brasanelli y fue transformado en un *Cristo Yacente*. Los brazos le fueron aserrados en los hombros para hacerlos articulados y poder ser plegados en el sarcófago. También se le suprimió la cabellera tallada de abundantes bucles para adaptarle otra de pelo natural. En su boca semiabierta se injertaron los dientes

127 De este viaje de investigación por la Provincia de Corrientes participaron la Dra. María Cristina Serventi, la Prof. Estela Auletta y la Prof. María Inés Saavedra, además del autor.

128 Machón, Jorge, Francisco; Cantero, Oscar, Daniel: 2006. *Andrés Guacurarí y Artigas*. Ed. Creativa, Posadas, Misiones, Argentina.

completos de un maxilar superior, al estilo de los "simulacros españoles", así como el paño de pureza con los pliegues quebrados del estilo personal del escultor jesuita fue cubierto con una tela de tul que lo envuelve actualmente hasta las rodillas.

La mayoría de los fieles que entran al templo se detienen para contemplarlo y expresar su devoción, algunos entre lágrimas y profundas muestras de dolor. Por su estilo más maduro y personal esta imagen fue posterior a la *Inmaculada* del Museo de San Roque. Tendría un precedente en el *Crucifijo* que se guarda hoy en Porto Alegre, en la iglesia de Bom Fin, el cual aunque de mano de Brasanelli no tiene los rasgos iconográficos ni estilísticos tan excepcionales como el de Corrientes. Por ello este último debe ser bastante posterior ya que denota una madurez artística ya definida.

Tanto por el tratamiento de la anatomía, donde ninguna vacilación turba la expresividad y el ajuste de cada parte en el conjunto, como por el plegado geométrico del paño de pureza característico de su época madura, esta imagen no puede ser muy anterior a *La Anunciación* de Santa Rosa. Cabría situarla entre los años 1710 y 1715, poco antes de la etapa itapuense.

La barba rectangular, que recuerda a ciertos bustos-retratos de Bernini, es reproducida, aunque en forma más moderada, en muchos crucifijos de la región. Pero el atributo iconográfico inconfundible es el trozo de cuerda atada al antebrazo que lleva el Cristo de Brasanelli. Esa cuerda permite, no solamente seguir su radio de influencia posterior en la vastísima región de la antigua Provincia Paraquaria, sino también descubrir las fuentes anteriores en que se inspiró Brasanelli para su creación que fue, indudablemente, el *Crucifijo* de marfil de Georg Petel.[129] (Ver CD)

54.- La "serie" más importante de las Misiones, los Crucifijos con cuerda en el antebrazo

En el *Cristo yacente* el escultor lombardo plasmó una imagen que ya no habría esculpido en Europa para sus compatriotas. Este *Crucifijo* llamaba la atención por su barba extraña, por los pliegues quebrados y zigzagueantes de su paño de pureza, por el extraño moño de la cuerda en su cintura y sobre todo por la rarísima cuerda en su muñeca derecha. Todos esos elementos, ciertamente nunca vistos así asociados, nos permiten reconocer a un verdadero fundador de iconografías nuevas y a un creador de prototipos para una sociedad guaraní que los estaba requiriendo. Por ello constituye un error analizar esa sociedad y sus manifestaciones estéticas con los mismos parámetros de las demás sociedades coloniales de la época. El guaraní quería ver en las imágenes de su religión la presencia de lo sobrenatural, no del "simulacro" realista como era la imaginería para el culto y la devoción españoles.

Algunos crucificados repiten los tres atributos del original de Brasanelli. Otros dos de ellos y la mayoría, uno solo. Pero cualquiera de esos atributos es una clara señal que identifica a un gran número de crucifijos, de todos los tamaños, que dispersos en un enorme radio geográfico proclaman haber seguido, directa o indirectamente el modelo de Brasanelli.

Sin pretender hacer un inventario exhaustivo de los crucifijos de esta serie brasanelliana mencionaré los principales. Los que muestran los tres atributos son: el de San Miguel de

129 El antecedente de este crucifijo de Brasanelli lo constituye sin duda un cucifijo de marfil del escultor bávaro Georg Petel (1601-1634) de 53 x 51cm, tallado en la tercera década del S. XVII, Lám. 13. 15. Al igual que el de Brasanelli una cuerda rodea la muñeca de su mano derecha y a diferencia del de Brasanelli otras dos en forma de lazo aprisionan el tobillo de su pierna izquierda. En lo demás hay muchas diferencias: el Crucificado del escultor alemán no tiene la barba recortada ni los pligues del paño de pureza tan geométricos, ni la cabeza reclinada hacia abajo sino hacia arriba. Pero hay un indudable parentesco en la cuerda del brazo derecho, que en sus visiones Sta. Brígida de Suecia, ubica en el izquierdo. Las copias guaraníes lo corrigen y ubican la cuerda en el brazo izquierdo lo cual confirmaría la inspiración de Brasanelli en el marfil de Petel en cuanto a la cuerda de la muñeca, no así en en otros aspectos como la posición de la cabeza, la barba etc. Agradesco al P. Carlos Buela, fundador del IVE, la información sobre dicho Crucifijo de marfil.

Corrientes, el de Trinidad del Paraguay y el de Santa Rosa de Calamuchita de la Provincia de Córdoba, (Argentina). A estos tres de gran tamaño se le suman otros de menores dimensiones y, por lo mismo, ya no tan fieles a su modelo aunque repitan sus mismos atributos. Me refiero por ejemplo al *Crucifijo* con cuerdas en las dos muñecas del Museo de las Teresas de Córdoba, o al del Museo Fernández Blanco, o el de San Ignacio de Buenos Aires.

Como ejemplo de la presencia de dos de esos atributos en un crucifijo se puede mencionar el ejemplo guardado en la iglesia de Jesús Nazareno de la ciudad de Corrientes, el cual omitió la cuerda en el antebrazo, no así la barba recuadrada ni los extraños pliegues del paño de pureza. También están los que se reconocen por uno solo de esos atributos, como el caso del gran *Crucifijo* de la iglesia de San Ignacio de Buenos Aires. Su autor, que trabajó sin duda para un encargo realizado desde la capital porteña, debió seguramente y por indicación del, o de los comitentes, omitir la cuerda y la extraña barba, y además serenar el plegado de los paños de su modelo. Sin embargo, aún así, aunque menos decididamente para ocultar su procedencia misionera, ellos permiten recordar a su modelo original.

Otro de los que muestran un solo elemento iconográfico del original de Brasanelli es un extraordinario *Crucifijo* del museo de San Miguel de Brasil. Sólo la barba permite asociarlo a los demás de la serie, ya que carece de brazos y el paño está totalmente desaparecido, así como quemadas en parte, sus piernas. La extraordinaria belleza de lo que queda de esta imagen, los muslos, el torso, y la cabeza, hizo decir al profesor Schenone que ella debiera figurar entre las diez o doce mejores imágenes esculpidas en la humanidad. Si fue el *Crucifijo* tallado por Brasanelli el inspirador de esta, como de otras imágenes debemos reconocer que los escultores guaraníes ni fueron simples copistas, ni quedaron rezagados en cuanto a los valores estéticos alcanzados. En el caso del extraordinario *Crucifijo* del pueblo de San Miguel de Corrientes, y sobre todo del *Crucifijo* mutilado del museo de San Miguel, Brasil, a juzgar por la estética de los siglos XX y XXI, sus autores guaraníes han superado ampliamente a su maestro jesuita. Es cierto que quizás no podrían haberlo hecho de no haber contado con la enseñanza del mismo y si no hubieran tenido la inspiración de su excelente modelo.

Pero el solo hecho de trasladar la cuerda del brazo derecho al izquierdo, según lo describe la visionaria Santa Brígida de Suecia, además de muchos otros cambios, exhibe, y no disimuladamente, una voluntad de corregir a su modelo, lo cual no permite hablar de copias sino de eslabones de una serie, recreados por los escultores guaraníes haciendo ostentación de notable creatividad e independencia. (Ver CD)

55. Las imágenes llevadas al Paraguay durante los saqueos de la Mesopotamia

En el Museo de Arte Sacro Monseñor Sinforiano Bogarín se exhiben imágenes cuya diversidad estilística atestigua su más heterogénea procedencia. Contrariamente a la realidad de los museos misioneros que guardan la imaginería de sus propios templos, la cual proviene, si no del mismo autor por lo menos del mismo taller, lo cual le permite cierta coherencia, que si no puede llamarse total unidad, no es la simple reunión de piezas de los más diversos orígenes, como es el caso de las colecciones privadas de Asunción y de la del Museo Mons. Bogarín, que es la más importante de todas ellas. Cada pieza debe ser, por lo tanto, investigada individualmente para conocer, además de su iconografía, la época, autor en algunos casos y los posibles talleres de su procedencia. Esta tarea de investigación permite enriquecer nuestros conocimientos y el acervo de cada colección cuyas fichas museológicas, las más de las veces, permanecen aún totalmente vacías. Esta tarea

de búsquedas estilístico-históricas e iconológicas, en algunos casos, arrojaron sorprendentes resultados. Es el caso de la *Santa Ana con la Virgen Niña* (**Fig. 9**) y un *San Matías,*(**Fig. 10**)del Museo Bogarín, de claras coincidencias técnico-estilísticas, del *San Miguel* de Itaugua (**Fig.44**) y de la imagen más espectacular de todas: la *Virgen de la Candelaria* de Capiatá.(**Fig. 45**)

Aunque sin dar a conocer mayor documentación son ilustrativas las palabras de Josefina Plá cuando afirma que "*Rodríguez Francia mandó tropas al Paraná, y desmanteló los cinco pueblos citados en primer lugar, conquistados antes pero no saqueados por Andresito: Candelaria, Loreto, Santa Ana, San Ignacio Miní y Corpus. Hizo trasladar a la población y con ella las imágenes y otros objetos (muebles, libros) repartiendo los habitantes y parte del patrimonio en las Misiones de la orilla derecha del río, y prendió fuego a los desmantelados edificios.*"[130]

En la correspondencia del Dr. Gaspar Rodríguez Francia se encuentran alusiones a la destrucción de los pueblos misioneros del Paraná y al saqueo de los mismos antes de su incendio y destrucción. Algunos de los comentarios enviados al delegado de Itapúa fundamentan la afirmación de Josefina Plá acerca del saqueo de los pueblos e iglesias antes de los incendios y del envío del mobiliario e imágenes a la otra orilla del Paraná, junto con la población sobreviviente.

"*...como si no existen allá algunas puertas o ventanas que se hayan traído, cuando se destruyeron los pueblos de Candelaria, Santa Ana, Loreto, San Ignacio y Corpus. Tal vez también halla aún en esas ruinas algunas tejas sanas, de suerte que recogiéndolas, se puede cubrir uno o dos lances en Candelaria.*

Asunción y setiembre 22 de 1832

Francia" [131]

Si el Presidente dictador Francia, con la prodigiosa memoria que lo caracterizaba, recordaba después de quince años las puertas y ventanas llevadas desde los pueblos destruidos, los que nombra uen su carta uno por uno, y recomienda buscarlas, además de algunas tejas sanas que pudieron haber quedado en las ruinas, es que tenía muy presente el desastre y desolación producidos por sus órdenes, casi iguales a las del Marqués de Alegrete al mariscal dos Chagas en los pueblos del río Uruguay. Además esta carta de Francia deja en claro que los pueblos no fueron incendiados durante el fragor de acciones bélicas, sino que primeramente fueron fríamente saqueados y recién después incendiados. Si se lograron retirar y poner a salvo puertas y ventanas, con mucha más razón fueron bajadas de los altares algunas, si no muchas de las imágenes para llevarlas, junto con los pobladores sobrevivientes de su pueblo, a la otra orilla del Paraná.

Identificar todas esas imágenes mesopotámicas en el Paraguay resulta quizás imposible. Sin embargo algunas de ellas, completamente diferentes en su estilo de las demás de los ocho pueblos paraguayos, deben ser estudiadas detenidamente en sus relaciones con los estilos de los pueblos mesopotámicos, sobre todo tratándose de imágenes de Brasanelli.

Solamente un minucioso análisis iconográfico y un cuidadoso y exhaustivo estudio estilístico pueden llevar a cabo esa tarea. Dicho estudio debe comenzar por las imágenes excepcionales por su tamaño y aspecto por no pertenecer a ninguno de aquellos ocho pueblos misioneros paraguayos. Además la imaginería de cada uno de esos pueblos tenía sus características especiales y sus imágenes generalmente no se dispersaron y permanecieron agrupadas, parte en los templos

130 Josefina Plá, El barroco Hispano – Guaraní, reedición de la Universidad Católica "Nuestra Señora de Asunción", Intercontinental Editora, Asunción, Paraguay, 2006, pag. 103.

131 Colección Doroteo Barreiro del Archivo Nacional de Asunción. Ed. Tiempo de Historia. 3 tomos, Francia, vol.III. 1831-1840. 1. Paraguay-Historia. Fuentes. 2. Dictadura de Francia: 1814-1840. Volumen 241, Nº 12

y parte en los museos de cada pueblo. En cambio las trasladadas desde los pueblos destruidos no se asimilaban del todo a ninguno de esos conjuntos. Monseñor Bogarín comprendió la condición extraña de esas imágenes desterradas y las llevó a su Museo del Seminario Diocesano que pasó al edificio contiguo a la Catedral de Asunción con el nombre de su fundador Monseñor Sinforiano Bogarín. Sin embargo, algunas de esas imágenes fueron obsequiadas por Monseñor a algunas parroquias, posiblemente como imágenes de devoción, o como en el caso del *San Miguel* como la base de un futuro museo de Itaugua. En el caso de la *Virgen de la Candelaria* de Capiata no podemos saber, por ahora, si intervino Monseñor Bogarín o fue traída por los soldados de Francia hasta Asunción y como era una imagen devocional y demasiado importante para una iglesia de pueblo y tampoco podía guardarse en un museo, se la depositó transitoriamente en la sacristía de la Catedral hasta fijarle un destino definitivo que fue el de la iglesia parroquial de Capiatá consagrada a la misma devoción de la Virgen de la Candelaria. La nueva imagen, de mano de Brasanelli, fue instalada en el altar principal reemplazando para ello a la anterior, mas pequeña y de vestir, llamada desde entonces la *Candelaria-i.*

56.- La Santa Ana con la Virgen Niña y el San Matías del Museo Mons. Bogarin de Asunción, Paraguay

Por su estilo estas imágenes de *San Matías* (**Fig. 10)** y la *Santa Ana con la Virgen Niña* (**Fig. 9**) parecen haber sido talladas juntas. También los ojos de vidrio de las tres imágenes parecen atestiguar esta conclusión. ¿Fueron esculpidas para el pueblo de Santa Ana por Brasanelli, como lo atestiguan sus características estilísticas, durante su estadía en Santa María de Fe? Desde entonces presidieron, probablemente, el retablo central durante más de un siglo hasta que fueron retiradas por los soldados de Rodríguez Francia antes del incendio del templo y del Pueblo en 1817? Lo que si parece fuera de duda es que permanecieron reunidas durante su peregrinaje por los pueblos del Paraguay hasta que fueron recogidas por Mons. Sinforiano Bogarín para el Museo del Seminario diocesano de Asunción. Parecidos itinerarios tuvieron, al parecer, la mayoría de las imágenes trasladadas de los pueblos misioneros destruidos, ya que resultaban siempre extrañas en la otra orilla del Paraná. Carentes de la protección que otorgaba la devoción de los feligreses, que no las consideraban patrimonio, ni espiritual, ni histórico propio, fueron reunidas por Mons. Bogarín en su nuevo museo, sin las dificultades insalvables que anteponía la devoción popular a las demás imágenes. Sin embargo las imágenes reunidas por el benemérito coleccionista fueron mejor cuidadas y conservadas que las de la mayoría de los pueblos que hoy integran los museos misioneros.

Actualmente guardadas las dos, o mejor dicho, las tres imágenes (la *Santa Ana*, la *Virgen Niña* y *San Matías*) en el Museo Mons. Sinforiano Bogarín, en excelente estado de conservación, desafían al visitante y sobre todo al investigador con su extraña presencia, plena de historias y misterios en una espera secular de ser alguna vez plenamente resueltos.

57.- El San Miguel de Itauguá y la gran serie de los ángeles con espada flamígera.

El *San Miguel* del Museo de Itauguá, (**Fig. 44**), el *Crucifijo-Yacente* de Corrientes, (**Fig. 42**), y la *Virgen de la Candelaria* de Capiatá, (**Fig. 45**), junto con la *Virgen del Rosario* de Paraguari, (**Fig. 46**) constituyen los únicos testimonios de la etapa fundamental del arte de Brasanelli en Loreto. Se asocian en la escala o módulo elevado de la figura y en el tratamiento de la anatomía pero también en la ausencia de las características del arte guaraní (frontalidad, planimetría y simetría, que serán lentamente incorporados al arte de Brasanelli en las etapas posteriores. Pero esas

características no podrán ser consideradas como un retroceso al primitivismo, o como algunos autores consideran, un inevitable hundimiento en el "indianismo" y la pérdida de los valores espaciales característicos de las últimas etapas del arte barroco europeo. Por el contrario, los rostros de las dos figuras de *La Anunciación* de Santa Rosa prueban que el artista se perfeccionaba en su habilidad escultórica a la vez que profundizaba en la interpretación de la cultura guaraní y en su lenguaje mágico o chamánico.

Por tratarse de una figura en fuerte movimiento, el *San Miguel* permite descubrir los cambios de orientación de sus ejes tridimensionales y la evolución de su autor en la búsqueda de mejor expresión del lenguaje espacial, objetivo evidente que caracteriza a la etapa lauretana.

A partir del *Crucifijo-Yacente* de la Catedral de Corrientes y del *San Miguel* de Itauguá tenemos la posibilidad, que parecía remota, de reconstruir el estilo del arte de la Mesopotamia argentina. Se trata de un estilo no previsto en la evolución del arte de Brasanelli.

El contraste del cabello y la piel en el *San Miguel* es típico de las torpes restauraciones actuales. Esta imagen permaneció más de dos años en un taller de restauración. Los habitantes del pueblo se dirigieron a recuperarla pues temían que les fuera sustraída. Nada de esto sucedió pero la restauración distaba mucho de estar terminada, lo que puede verse en el masillado del ala izquierda del ángel, del ropaje del mismo, así como de la cabeza del demonio.

La espada flamígera y el golpe de "revés" con la misma son dos características que identificarán a los *San Miguel* de esta serie, de la cual el de Itauguá es su cabeza visible. La otra característica es el pie derecho que pisa un ala del demonio.

A partir del *San Miguel* de Itauguá el artista investigó el lenguaje de la cultura estética guaraní: la frontalidad, la planimetría, la simetría como valores en sí y abandonó progresivamente la tercera dimensión como búsqueda de un nuevo orden. A todo ello se le agrega el contraste entre el carácter lúdico de algunas figuras o aspectos de la composición y las notas dramáticas que caracterizan sus primeras imágenes americanas.

La pérdida de los valores espaciales y el avance hacia la planimetría significan un indiscutible retroceso, según la escala de valores del arte europeo-occidental. Sin embargo, el análisis de los rostros demuestra lo contrario: un avance del oficio del escultor en su capacidad de manifestar la sensibilidad y expresividad en cada figura. También las alas se vuelven cada vez más aplanadas, frontales y simétricas abandonando el naturalismo barroco-espacial del *San Miguel* de Itaugua. La pérdida de la profundidad espacial y el avance hacia la planimetría significan, seguramente, un aparente retroceso según la interpretación corriente, escolar, de la crítica europea de Historia del Arte. Pero debemos tener presente que acá, en América, "todo es diferente y al revés de Europa", como aseguraba el padre Cardiel al referirse a los edificios "og jekutu" de las Misiones.

58.- La Virgen del Rosario con vestidos de confección angelical.

La imagen de la *Virgen del Rosario* (**Fig.46**) fue encargada a Brasanelli para la estancia de Paraguari del mismo modo que el *Cristo de la columna*, pero de quince a veinte años más tarde: aparentemente entre 1711 y 1715 (?)

El extraño parecido de los rostros de la *Virgen del Rosario* de Paraguarí y del *San Miguel* de Itauguá (**Fig. 44**) atestigua la misma etapa lauretana de ambas imágenes.

Las tres imágenes de Brasanelli en Paraguarí, el *Cristo de la columna*, el *Crucifijo* y la *Virgen del Rosario*, han hecho de esta estancia un centro de difusión del arte del escultor barroco. Además de esas tres, entre todas las imágenes que aún se conservan en la iglesia de Nuestra

Señora del Rosario de Paraguari, la más acorde a su estilo podría ser la del apóstol viajero *Santo Tomé* o *Santo Tomás*. Esta imagen, aunque no de mano del maestro, pudo ser encargada a alguno de los buenos escultores guaraníes del taller que dejara fundado Brasanelli en Loreto ya que no podemos atribuirla a los escultores negros de Paraguarí pues el estilo del *San Miguel* y *San Gabriel* del Museo Monseñor Bogarín, provenientes de esa estancia y que atribuimos a esos escultores, no muestran ningún parentesco estilístico con el *Santo Tomé*. La *Virgen del Rosario*, en cambio, no solamente responde al estilo de los pliegues quebrados y rígidos del maestro, sino que no se limita a repetirlos, como lo haría un discípulo, sino que los compone con tal creatividad y novedad que solamente Brasanelli podría haberlo hecho. Además de estos pliegues, en los que el maestro exhibe su audacia creativa, en la *Virgen del Rosario* de Paraguarí hallamos varias otras novedades. Una es la cabellera de la Virgen, que quizás por primera vez se muestra totalmente suelta y descubierta. La otra novedad son los brazos que no acompañan con sus gestos actitudes de éxtasis barroco sino que sostienen y muestran sus dones al orante. El brazo izquierdo sostiene al Niño Jesús en la especial actitud en la que la bendición y el juego se alternan de un modo típico de los niños divinos de Brasanelli. En cambio el brazo derecho muestra un rosario que es el atributo que le otorga el nombre a la imagen.

Se trata entonces de un gesto fundador que el artista se propone destacar con todos los recursos de su arte. Para ello compone casi una sinfonía en varios movimientos. El primero es dedicado al manto que se abre en una amplia ventana de grandes pliegues mostrando su color azul y borde de oro dentado exterior y de reflejos dorados en su interior. El segundo consiste en una manga de cuidadoso plegado por cuya amplia abertura avanza la mano con el rosario. Pero antes de abandonar la manga, la muñeca de ese brazo permite descubrir una bellísima camisa o blusa que asoma su ingeniosa confección, que pareciera salida más de un taller de costura de ángeles que sastres o modistas humanos. Es digno de destacar el cuidadoso estudio del escultor de los ropajes de su época que le permitió crear esa sinfonía de variados movimientos en la cual el brazo, la mano y el rosario son los principales protagonistas. Y todo ello exhibido con tal naturalidad y gracia que instaura ese simple gesto de la *Virgen* entregando un rosario, en una de las atracciones de esta imagen que sigue deslumbrando al espectador actual.

Pero no terminan allí las sorpresas que aguardan al contemplador, ya que los rostros, tanto de *María* como del *Niño*, no se caracterizan por la impersonalidad de la mayoría de las imágenes de las figuras sacras, sino que son individualizados de un modo tan sorprendente que transforma esa contemplación y oración en un acto afectivo, familiar y muy personalizado. En realidad el rostro de la *Virgen* es muy parecido al arcángel *San Miguel* de Itauguá, cuya procedencia del taller lauretano es más que probable. Por todo lo cual podemos estar casi seguros del origen lauretano de esta *Virgen del Rosario* de Paraguarí. Aunque no conocemos la producción de Brasanelli en la última etapa de San Ignacio Miní y Santa Ana podemos considerar a esta imagen, así como la siguiente de *La Candelaria* de Capiatá como uno de los momentos culminantes del arte de Brasanelli, solamente igualados o superados por la producción de Santa Rosa y Santa María de Fe, en Paraguay.

El gesto de la entrega del rosario, con la mano derecha, adquiere tanta relevancia y "peso" visual que únicamente la presencia y atractivo del Niño Dios en la izquierda logra equilibrarlo. Pero no se trata únicamente de un equilibrio visual sino también de un equilibrio jerárquico de todos los elementos que componen esta imagen realmente excepcional. Para pronunciar juicios de valor de estas notables realizaciones de Loreto, sin duda, también deberíamos conocer las imágenes talladas por el maestro en las iglesias por él realizadas de Itapúa, San Ignacio Miní y Santa Ana. Estos derroches de talento, desconocidos y desaparecidos, nos permitirían tener una visión objetiva del conjunto de la obra completa del maestro. Las imágenes salvadas y conocidas

son como picos de altas cumbres que nos permiten imaginar las demás elevaciones de una misma cordillera. Cumbres que pudieron tener igual altura o superar aun a todo lo conocido, resultado de su fecunda imaginación que alcanzó en esta *Virgen del Rosario*, o la siguiente de *La Candelaria*, niveles desconocidos en el arte sudamericano de la época.

59.- "Una de las más bellas imágenes salidas de los talleres de las Misiones Jesuíticas": la patrona de Candelaria, capital de las Misiones, ahora en Capiatá, Paraguay.

Si bien faltan pruebas documentales para asegurar la autoría de Brasanelli respecto de esta imagen, sin embargo, los análisis estilísticos la confirman con total seguridad.

A juzgar por el estilo de las obras conocidas de Brasanelli hasta 2010, difícilmente podríamos atribuir esta imagen de María al mismo maestro jesuita. Sin embargo, por los nuevos conocimientos que tenemos de los estilos de Brasanelli en la etapa de Loreto de la Mesopotamia argentina, de 1708 a 1716 - entre cuyos exponentes se hallan el *Crucifijo - Yacente* de Corrientes, el *San Miguel* de Itauguá y la *Virgen del Rosario* de Paraguarí - esta Virgen de *La Candelaria* (**Fig 45***)* entronizada en Capiata, Paraguay, viene a ocupar un sitial principal que por su ADN estilístico le corresponde.

Lo que desconcierta de esta imagen es saber que su actual destino, Capiatá, es relativamente reciente: se halla allí desde 1965. Según los vecinos, anteriormente estuvo en la sacristía de la Catedral de Asunción, sin poder averiguar todavía qué hacía y cómo llegó a dicha sacristía. Por ahora, la hipótesis más aceptable es que fue, preservada del incendio, si no por su impresionante valor artístico, ha sido por la devoción hacia la Madre de Dios - traida del pueblo mesopotámico de Candelaria, antes o durante los incendios de 1817 - y que por su tamaño, importancia y belleza se pensó entronizarla en la Catedral de Asunción.

Pero desde el punto de vista iconográfico no había forma de conciliar a la *Virgen* de Asunción con *La Candelaria* que permaneció en la sacristía hasta quedar resuelto el problema. El único destino posible fue el templo de Capiatá por estar consagrado a la misma devoción.

Su pintura no es la original; sin embargo, tampoco parece ser reciente. Sorprende la poca documentación y el misterio que envuelve a esta notable imagen. Con excepción de las últimas, (la *Virgen de Loreto* de Santa Rosa, la de la *Candelaria* y la *Virgen del Rosario* de Paraguari), todas las Vírgenes de Brasanelli están representadas con la cabellera cubierta, al contrario de la *Tupãsy* guaraní de San Ignacio Guazú. Pero pocas logran la difícil conjunción de las expresiones de inocencia y maternidad como esta Virgen de *La Candelaria*, ahora imagen patronal de Capiatá.

Escribe el Prof. Héctor Schenone sobre la Virgen de la Candelaria de Capiatá, Parguay:

"Escultura de madera, policromada de tamaño natural de la Virgen con el Niño, una de las más bellas salidas de los talleres de las Misiones Jesuíticas. Con motivo de la dedicación de la iglesia a La Candelaria, se le colocó, de modo impropio, un cirio debajo del brazo derecho, pues la composición de la figura poco tiene en común con la iconografía de este tema". (H. Schenone, 2008, p. 333)

El juicio de que se trata de una de las más bellas imágenes salidas de los talleres de las Misiones Jesuíticas es muy valioso y significativo. De que se trata de una de las más bellas imágenes, no cabe duda. Pero el hecho de que el profesor la atribuya a las Misiones Jesuíticas es muy relevante ya que posee todas las características del estilo de Brasanelli en la etapa de Loreto, 1708-1716.

Lo que resulta más difícil de concordar con el profesor es que la iconografía poco tenga en común con la de este tema de La Candelaria ya que es frecuente descubrir en Brasanelli

mucha libertad en sus composiciones iconográficas, que no se atienen de un modo estricto a la iconografía tradicional de ningún tema prefijado. Un ejemplo lo tenemos en la *Virgen de Loreto* (**Fig.50**) de Santa Rosa que se aparta notablemente de la iconografía europea lauretana, o la cuerda en el antebrazo del *Cristo Yacente* de la Catedral de Corrientes, o el *Niño Jesús Alcalde* (**Fig.47**), también de Loreto, hoy en San Ignacio Guazú y otros ejemplos que sorprenden por la libertad demostrada por el artista. Más bien es difícil encontrar en su imaginería ejemplos de estricto acatamiento de la iconografía clásica de cualquier tema. Se puede considerar a Brasanelli como un creador y renovador de la iconografía barroca de su época.

Todas estas características mencionadas, además de la llamativa organización del plegado de sus paños, la ternura de las expresiones de los rostros y los gestos, dotan de extraordinaria atracción y belleza a esta imagen, tornando muy difícil de encontrarle otro autor que no fuera el hermano Brasanelli del período lauretano. Sobre todo es única de esta imagen mariana, esa combinación de maternidad, inocencia y virginidad que constituye uno de sus más notables logros, como ya lo señaláramos en otra oportunidad.[132] Que los soldados de Gaspar Rodríguez Francia, por órdenes, o sin ellas, no osaran quemarla y la llevaran intacta a la otra orilla del Paraná, fue un logro de las cualidades intrínsecas de esta obra de arte que conquistaba y doblegaba las voluntades humanas, incluso en aquellos tiempos de barbarie y salvajismo.

También resulta comprensible que la imagen fuera llevada directo a Asunción para hallarle un destino acorde a su importancia y belleza. Pero no fue tarea fácil encontrarle ese destino entre la pobre imaginería colonial de esa época por lo que tuvo que esperar casi un siglo y medio en la sacristía de la Catedral. Recién en la segunda mitad del siglo pasado fue transportada a la iglesia de La Candelaria de Capiatá. Por lo menos así lo indican las versiones orales, ya que no se conocen documentos escritos que se refieran a esta imagen cuya historia es difícil de reconstruir, por lo menos en términos normales de encargos, contratos, talla, policromía y dorados, pagos y transportes. Ninguna de estas operaciones ha quedado documentada con respecto a la *Virgen de La Candelaria* de Capiatá, lo que confirma aún más su procedencia muy especial y totalmente diferente.

Por su gran tamaño, algo mayor que el natural, la imagen fue tallada para una función importante, la de ser patrona y titular de una iglesia y de una localidad también importante, como Candelaria, la capital de las Misiones. De ser su origen alguno de los treinta pueblos de las Misiones Jesuíticas, como lo asegura el Prof. Schenone y nuestros estudios estilísticos lo confirman, el pueblo que presidió, durante más de un siglo fue, como su nombre lo indica, el de La Candelaria, pueblo principal y residencia del Padre Superior de las Misiones. También podemos pensar que el dictador Francia, que emitió la vandálica orden de destrucción de los pueblos del Paraná, contemplando esta imagen quedara impresionsado por su belleza y el nivel de la civilización que mandó destruir. Lo único cierto al respecto es que en adelante ya no se repitieron semejantes órdenes.

60.- El maestro Brasanelli liderando un grupo de talentosos artistas guaraníes

Durante el período de Loreto han surgido las series más importantes a las que dieron lugar las obras de Brasanelli. Ellas son los Crucificados con cuerda en la muñeca y los San Miguel con la espada flamígera y golpe de revés.

La razón de las ventajas del estudio de las series como metodología para averiguar las preferencias de las mentalidades guaraníes es que ellas siempre otorgan dos puntos de

132 Sustersic, 2010, *Arte Jesuítico Guaraní y sus estilos.* Instituto Payró, Buenos Aires. Apéndice Lám 11.

comparación y referencia. Desde ese punto de vista es posible encontrar una gran diversidad en sus gustos y preferencias. Pero una vez hecha la elección es notable la coherencia con que se mantienen en la lógica estilística del punto de partida elegido. Se podría concluir que todos nacen con un gusto y sentido artístico admirables. Los Crucifijos de la serie del actual *Yacente* de Brasanelli, son todos diferentes pero cada cual en su propio estilo es absolutamente coherente consigo mismo, sin la mínima vacilación en ninguno de sus trazos. Esta seguridad y coherencia alcanzó uno de sus logros máximos en el *Crucifijo* mutilado del Museo de San Miguel de Río Grande de Brasil. En esa imagen podemos admirar como la expresión del rostro, la forma del cuerpo hasta el más pequeño detalle de la barba, los músculos y las costillas están tallados con "sonámbula precisión" expresión utilizada por Max Friedlaender para las pinceladas de Jan Van Eyck. Pero que un guaraní, acostumbrado a los trabajos rudos del campo y la selva, haya desarrollado en tan alto grado el sentido de las armonías de las formas visuales - plásticas nos deja más que asombrados. Así también lo sintió el profesor Héctor Schenone que no podía dejar de contemplar esa pieza, que él ubicó entre las mejores doce esculturas de la humanidad. Algo parecido le pasaba al padre Antonio Sepp que no hallaba suficiente hipérbole para describir el talento musical de sus alumnos y niños prodigio guaraníes.

Con ocasión de contemplar los diferentes ejemplares de esta serie se impone con mayor claridad que en otras ocasiones la conclusión del rol especial ejercido por Brasanelli en sus talleres. Este rol no era el del maestro que guiaba en el difícil arte escultórico a sus alumnos, sino el de un verdadero lider que estimulaba con su personalidad el surgimiento de la genialidad presente en muchos de sus alumnos guaraníes. Solamente así podemos entender la gran diversidad de los crucifijos de esa serie, sugidos en el taller de Loreto, diversidad que era acompañada de la gran calidad y originalidad de la mayoría de esos ejemplares, a pesar de provenir del mismo taller y a pesar de seguir, o inspirarse en un modelo común. El liderazgo de Brasanelli conducía a cumbres mucho más elevadas de lo que podría lograrlo un maestro en el sentido tradicional.[133]

Que esos seres humanos dotados de tan maravillosa sensibilidad fueran exterminados y masacrados sin piedad en San Roquito y en los campos de la Provincia de Corrientes por las tropas del Gobernador Ferré y después como carne de cañón en las guerras entre los caudillos argentinos y uruguayos y finalmente en la guerra de la Triple Alianza, fue el drama de la etnia guaraní que todavía pervive con su lengua, mentalidad y parte de su cultura enriquecida -y a veces quizás empobrecida- con los aportes foráneos.

133 Las ideas sobre el liderazgo desarrollado por la Compañía de Jesús se encuentran expuestas en el libro de Chris Lowney: *El liderazgo al estilo de los jesuitas. Las mejores prácticas de una Compañía de 450 años que cambió el mundo.* Ed. Granica, Buenos Aires, Argentina, 2014. El autor no se refiere en ningun momento al lidrazgo artístico pero es en el campo del arte donde mejor se revelan los resultados del liderazgo jesuítico, ya que permitieron descubrir y formar nuevos líderes guaraníes. No se trata de una tecnica deliberada sino de una capacidad natural que en la Compañía adquiría un gran desarrollo estimulado por los Ejercicios de San Ignacio, y la práctica de los valores del liderazgo.

CAPÍTULO IX

EL SEXTO DESTINO: ITAPÚA Y EL ENCUENTRO CON LA VIRGEN DE HABIYÚ INSPIRADA EN LA "CONQUISTADORA" DEL PADRE ROQUE GONZÁLEZ.

61.- Itapúa, la custodia del cruce estratégico del gran Paraná.

Nuestra Señora de Encarnación de Itapúa había sido fundada en 1615 en la orilla izquierda del Paraná. Probablemente por motivos topográficos, o para defenderse mejor de los ataques de las tribus contrarias, aún no cristianas, se mudó muy pronto a la orilla opuesta.

Los itapuenses eran considerados como una etnia superior, los más inteligentes y valerosos de entre los guaraníes. De aquellos primeros años proviene una pintura guardada en el Museo de Luján (Argentina). Se trata de un retrato de la Virgen firmado por J. M. Habiyú y fechado en 1618. A continuación de estos datos se lee *Itapúa*.

Algunos críticos de arte consideraron esta fecha como muy temprana para que un guaraní contara con la destreza necesaria para ser el autor de esa pintura. Los estudios llevados a cabo sobre ese retrato descubrieron un boceto preparatorio subyacente de mano europea, probablemente correspondiente al hermano Luis Berger. El autor de la pintura fue, sin embargo, un pintor guaraní ya que acentuó la abertura de los ojos subrayando así el efecto de la mirada sobre el observador. La habilidad del autor se debe probablemente a su oficio de pintor y escultor de máscaras, lo que lo llevó a elegir ese tema de un retrato frontal con el cual podría lograr un parecido efecto de hipnosis sobre el espectador que el que lograba anteriormente con sus máscaras.

Pero la realidad histórica posiblemente haya sido diferente. Cuando el Padre Roque González se preparaba a su partida de Itapúa para la fundación de Concepción, entre los objetos más importantes que llevaría consigo, dada la belicosidad de las tribus de la región, estaba la *Conquistadora*. Los itapuenses que ya se habían acostumbrado a tener a su "Madre" en su templo no podían verla partir para no regresar, probablemente, nunca más. Entonces pidieron al hermano Luis Berger que les dibujara una copia, y a su pintor de máscaras Habiyú que la pintara. El hermano que poseía "colores finos" de Flandes se los facilitó y quizás le ayudó a firmarla en el dorso de la tela. Fue así que la primera pintura firmada y fechada del Río de la Plata, y probablemente de Sudamérica, fue una copia de la famosa "*Conquistadora*" que, diez años más tarde sería destruida, bañada en la sangre del padre Roque en Caaró.

Del mismo modo que ese primer retrato de la *Virgen*, casi todas las pinturas y las esculturas del siglo XVII, confeccionados por los artistas guaraníes, se caracterizaron por idéntica frontalidad y mirada "chamánica" hacia el espectador.

Exactamente un siglo después, en 1718, llegará a esa localidad nuestro artista jesuita para reformar esa tradición arcaica y fundar un arte barroco diferente. Las imágenes ya no mirarían al frente sino que girarían sus cuerpos hacia uno u otro lado elevando sus miradas en diferentes direcciones y en general hacia lo alto, pero nunca al frente, hacia el orante. Esas imágenes barrocas no fueron creadas ni pensadas para ser ubicadas en iglesias antiguas de techos a dos aguas sino en recintos modernos cuya luz provendría no solo de las ventanas laterales sino también de las altas ventanas de una cúpula.

Los horcones de esa futura cúpula fueron lo primero que se levantó del nuevo edificio. Una vez afirmados o "clavados" en el suelo cambiaban, por su mayor altura, el aspecto y el perfil de esa construcción.

62.- El testimonio del padre Astudillo en 1718: caso excepcional en la historia de las Misiones.

El padre Astudillo, que residía en Candelaria, se hacía cruzar el río, desde Ygarupa, donde se guardaban las canoas, hasta Itapúa, para observar el espectáculo de la edificación de la nueva iglesia. En una carta, fechada el 25 de abril de 1718, escribió al provincial padre Luis de la Roca:

> "*Empezóse la iglesia; se ha hecho la mayor parte de los cimientos, levantándose los pilares del presbiterio y labrándose mucha madera, todo bajo la dirección del Hno. Brasanelli que tiene la obra a su cargo y a un tiempo ejercita todas sus habilidades dirigiendo a los estatuarios y a los pintores en la vida de nuestro Santo Padre, que hace sacar en cuadros para poner por los corredores de la casa; están ya acabados once cuadros sin otro defecto que el de los colores finos, porque no se hallan*".[134]

Este relato no es la descripción de un edificio terminado como las crónicas analizadas hasta ahora, escritas quizás cincuenta años, o más, después, cuando su arquitecto y sus constructores se hallaban en su mayor parte, sepultados. La descripción del padre Astudillo se refiere a una fábrica viviente, como un hormiguero, donde todo estaba en movimiento y en proceso de edificación y consolidación. Se trata, por lo tanto, de un testimonio extraordinario y totalmente biográfico y en consecuencia también completamente inesperado: una verdadera joya para esta biografía de Brasanelli.

Además de esa clara mención documental, por ahora no conocemos ninguna imagen de Brasanelli proveniente de esa iglesia suya. Si se hallara alguna en el futuro su estilo deberá oscilar entre la *Virgen* de Capiatá y el *Crucifijo (Yacente)* de la Catedral de Corrientes y *La Anunciación* de Santa Rosa, o sea entre las obras del quinto y séptimo destino, entre Loreto y Santa Rosa.

El relato permite observar no solamente cómo se construía una iglesia en su tiempo sino cómo la construía el mismo Brasanelli. Se conoce así su prodigiosa capacidad de organización y planeamiento, ya que no solamente se están implantando los horcones de la estructura del templo, sino que funcionaban a pleno los talleres de los escultores y de los pintores, dirigidos simultáneamente por el multifacético coadjutor. El relato posee un valor testimonial extraordinario sobre el liderazgo ejercido por Brasanelli y reemplaza con creces las noticias históricas de una carta anua e incluso de una posible correspondencia del mismo hermano con sus familiares en Europa.

El Hermano arquitecto no fue a Itapúa como a San Borja, con muchas ideas nuevas que era necesario compatibilizar con la tradición arquitectónica de las Misiones para hallar el modo de llevarlas a la práctica. Su experiencia constructiva de San Borja, de San Nicolás y sin duda también de Loreto, le permitió actuar con absoluta seguridad y ahorrar mucho tiempo exigido por los ensayos.

El padre Astudillo observaba: "*labrándose mucha madera*". Lo que él podía contemplar era un verdadero aserradero. Horcones gigantescos para la cúpula; cuatro filas de horcones, dos para

134 RIBERA, Adolfo, Luis: "La pintura en las misiones jesuítica de guaraníes". Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana, "Dr. Emilio Ravignani", Buenos Aires, UBA, 1980. Nº 26, p. 516.
HERNÁNDEZ, Pablo, S. J. 1913. *Organización social de las doctrinas guaraníes de la Compañía de Jesús.* Barcelona: Gustavo Gili, t. II, p. 359.

las tres naves y dos quedarían empotrados en las paredes, y dos filas más para los corredores. Además la enorme cantidad de vigas para las tijeras y los nudillos, junto al resto de la cubierta. Después vendrían los tablones del techo, el barro y la "bosta" para asentar las tejas. La cantidad enorme de tejas requeridas exigía también toda una fábrica. Primero había que amasar el barro, después modelarlo, cortar las tejas, secarlas y finalmente cocerlas. Mantener en funciones los numerosos hornos que ardían día y noche, acarrear la leña y un sinfin de funciones logísticas de apoyo, necesarias para que todo funcionara bien. Se trataba de una tarea de muy compleja y vasta organización. Nada podía ser pasado por alto. Los demás arquitectos misioneros se ocupaban del solamente del edificio. Brasanelli, además de la construcción de la iglesia se ocupaba de los retablos y altares, de las esculturas y de las pinturas. Solamente un gran lider y genio como él podía hacerlo. Nadie como él merece un libro y una biografía a excepción del padre Ruiz de Montoya, el que además de su obra misional y de gobierno, logró lo que parecía imposible - el permiso de usar armas de fuego para sus indios - a lo que debemos sumar la admirable obra de lingüista – etnólogo, compuesta de noche a la luz de las velas. Pero el Padre Montoya la tiene ya[135], queda pendiente la deuda con el hermano Brasanelli y con muchos otros guaraníes también geniales escultores y pintores, cuyos nombres no han sido guardados.

63.- Brasanelli: "ejerciendo todas sus habilidades" de escultor, pintor y arquitecto.

Simultáneamente con toda esa labor constructiva el Hermano hacía proyectos de retablos y estatuas. Como lo afirma el padre Astudillo, dirigía los talleres de los carpinteros de la construcción, los *yvyra apohára*, de los ensambladores y escultores de los retablos, de los estatuarios e imagineros, de los pintores, doradores y de todos los demás oficios cuya recíproca colaboración era indispensable para el buen éxito de las obras. Nadie, hasta entonces, había movilizado en estas regiones una empresa de tanta envergadura, ni lo haría tampoco en adelante. Prímoli y Forcada se ocuparon sólo de arquitectura. El padre Martín Smith, entre los Chiquitos, combinó su ministerio sacerdotal con el de arquitecto. También hizo retablos y algunas imágenes. Aunque su obra tuvo mucha importancia, comparando los retablos de Córdoba con los del padre Martín se comprende la diferencia de un artista profesional y la de un aficionado, cuya enorme inventiva y buena voluntad no alcanzan para establecer un posible parangón. Por todo ello es que las iglesias misioneras de las primeras tres décadas del siglo XVIII tienen, todas, el sello de Brasanelli.

Además de revolucionar la arquitectura tradicional, aportó a las Misiones varios templos, terminados o casi terminados, en condiciones de celebrar en ellos los oficios cristianos. San Borja, Concepción, Loreto, Itapúa, San Ignacio Miní, Santa Ana y varios otros sin clara documentación como San Nicolás. Todos ellos tenían crucero y cúpula; sus complejos retablos estaban equipados con bellas estatuas y numerosas pinturas que ornamentaban las paredes de los templos. En ninguna iglesia de Prímoli o de Forcada sus arquitectos pudieron ver celebrar un oficio religioso, mientras que Brasanelli entregó casi media docena de ellas con todo su equipamiento, para que el pueblo pudiera celebrar su culto diario y el de sus numerosas festividades entre las que se destacaban Navidad, Pascua, Corpus Christi y la del Santo Patrono. Pero también es cierto que con ningún arquitecto misionero el tiempo se ensañó tanto como con Brasanelli y sus iglesias. De San Borja, Concepción e Itapúa no quedan ni rastros, solo algunos poco significativos dibujos. De Santa Ana, donde murió, quedan ruinas en espera de los estudios y reconstrucciones. De San Ignacio Miní sobrevivieron, además de la fachada del templo, cuatro o cinco portales

135 Rouillon Aróspide, José Luis, S.J.: 1997. *Antonio Ruiz de Montoya y las reducciones del Paraguay.* Centro de Estudios Paraguayos "Antonio Gasch", Asunción. Melia Bartomeu. 2017. *Antonio Ruiz de Montoya: Misionero, político, linguista y místico.* Posadas, Argentina.

ornamentados del templo y del colegio. Aun todos estos pocos restos no le son reconocidos con seguridad. El nombre de Brasanelli se confunde así con los demás arquitectos misioneros, no bastando el calificativo de "*insignis*" que lo acompaña en uno de esos catálogos, tan escuetos como impersonales para despertar la atención de los estudiosos de la arquitectura misionera.

Componer la biografía de un artista del cual quedan tan pocas obras pareciera imposible, aun reconociendo que ha sido el más importante no sólo de las Misiones, sino de todo el territorio del Río de la Plata en la época colonial. Aquella falta explica la tardanza de esta biografía dedicada al mismo.

En nuestro auxilio acuden las imágenes talladas de su mano y de la mano de sus discípulos. Muchas circunstancias de la vida del artista quedaron grabadas en esas imágenes. Pero sobre todo ellas son sus documentos escritos, donde quedaron reflejados sus pensamientos y su credo artístico. Por ello es tan importante que las restauraciones, tan ávidas de ganancias, respeten y no borren ni desfiguren esos documentos valiosísimos para la reconstrucción de la biografía de nuestro artista.

Sobre la base de esos testimonios desarrollaremos las partes menos documentadas de esta biografía. Coincide que esas partes, si bien las más difíciles de investigar y comprender, son las páginas más ricas en contenidos humanos para poder reconstruir la personalidad del más grande de los artistas de aquella época del gran florecimiento de la cultura jesuítico-guaraní. Fue ese período de cambio de siglo cuando las Misiones de Chiquitos y las de Guaraníes tomaron direcciones diferentes. Fue Brasanelli el que imprimió un nuevo rumbo al arte de las Misiones del sur, mientras las Misiones del norte, chiquitanas, siguieron la tradición del siglo XVII sin participar del mismo movimiento renovador barroco. Si bien fueron incorporando elementos decorativos barrocos traídos por los curas, en general germanos, no participaron de las reformas estructurales ni de la configuración del espacio barroco que implementó Brasanelli, con mayor o menor éxito y aceptación, en las iglesias nuevas construidas por él, o las que siguieron su influencia. Para la posteridad, los dos grupos de misiones permiten conocer el aspecto aproximado de esos pueblos, antes y después de la reforma barroca del siglo XVIII.

Sin embargo, en el caso de Itapúa, tampoco nos es dado conocer las importantes imágenes atribuidas a su mano en este tiempo de su sexto destino.

64.- El encuentro decisivo con "la Conquistadora" pintada por M. Habiyú de Itapúa, en 1618.

Nuestro análisis de Itapúa basado en el testimonio de la carta del padre Astudillo sería incompleto si no tuviéramos en cuenta un hecho, o dato, que puede orientar nuestras búsquedas en una dirección precisa y correcta. Se trata de la presencia de la réplica de la "*Conquistadora*" del padre Roque González de Santa Cruz, pintada por M. Habiyú - justo cien años antes de la llegada del Hermano arquitecto, escultor y pintor, según lo atestigua la inscripción en el dorso de la tela de dicha pintura. Brasanelli tuvo varios años para contemplarla y escuchar las oraciones ante ella. Además de oír las plegarias escuchó también las explicaciones de la causa del amor por ella del pueblo guaraní como sus hijos predilectos. Esta reciprocidad entre la madre y sus hijos fue comprendida por Brasanelli como una nueva y diferente posibilidad para el arte de una comunicación y reciprocidad que para el arte europeo de esa época ya era inalcanzable. Solo así se puede comprender que la obra siguiente a las talladas en Itapúa fuera *La Anunciación* (**Fig.49**) de su estadía en Santa Rosa. En ella el escultor puso en juego todos los medios expresivos de los que fue capaz su arte, para lograr que la felicidad del anuncio a María fuera compartida por todo el pueblo guaraní, en especial por los devotos orantes. Ello fue logrado como antes quizás en

ninguna obra de arte conocida, a pesar de que hoy solo pueda ser apreciado en las fotografías.

Al no ser conocida ninguna imagen de Brasanelli proveniente de su residencia de Itapúa la única posibilidad de construir hipótesis sobre esa etapa es analizar los cambios producidos en su arte desde Loreto hasta Santa Rosa. Dichos cambios son muy grandes y apuntan siempre a la afirmación de un estilo barroco cada vez más personal y cada vez más comprometido con la cultura y mentalidad guaraní. No es difícil comprender que la labor en Itapúa fue muy importante y supone una etapa que es como un puente entre Loreto y Santa Rosa. A su vez sería muy valioso reconocer que el estilo "chamánico" en la búsqueda de íconos de la segunda y última estadía en Santa María de Fe se había iniciado ya en Santa Rosa y nadie puede asegurar que ese inicio no hubiera tenido lugar ya en Itapúa, en la cercanía física y espiritual de la "*Conquistadora*" pintada por Habiyú, la cual a su vez sería considerada entonces, no solo la réplica o copia sino la "reencarnación" espiritual de la *Conquistadora* destruida por Ñesu.

65.- La iglesia "suntuosa" derribada por decreto de Carlos Antonio López en 1843 cuando sólo necesitaba un sencillo "alzaprimado" en sus columnas.

En el Archivo General de la Nación de Buenos Aires se guarda un plano del templo de San Ignacio Miní después de la operación del "alzaprimado" efectuada en 1795 y que demandó tres meses y siete días de labor.[136] Dicha operación debía efectuarse aproximadamente cada noventa a cien años en todo edificio que siguiera los principios de la arquitectura guaraní llamada "*og jekutu*" o sea de "casa clavada". Un siglo era aproximadamente la duración de los horcones enterrados y "clavados" en el piso. En ese tiempo e incluso algo antes, esos horcones se descomponían bajo la tierra y el techo comenzaba a perder su nivel y a hundirse en ese sector y se producían las consiguientes goteras. Entonces esas columnas debían ser literalmente alzadas y mientras "colgaban" del techo eran serruchadas para amputarles la parte descompuesta mientras era rellenado con piedras el pozo que volvía a recibir la columna curada. La cantidad del alzado de cada horcón, que marca el plano de San Ignacio Miní, oscilaba entre 5 a 8 varas. Sin embargo, según informa el mismo plano, tres columnas no necesitaron ser levantadas porque no experimentaban hundimientos.[137]

Cuando el padre Astudillo observaba, en el caso de Itapúa, que "*Empezóse la iglesia; se ha hecho la mayor parte de los cimientos, levantándose los pilares del presbiterio y labrándose mucha madera",* se refería indudablemente a la construcción de una iglesia nueva, no al "alzaprimado" de la antigua hecha por los indios al Padre Cataldino en 1615, o sea más de cien años.[138] Sin duda que las circunstancias exigían, no solamente un "alzaprimado" sino un templo más grande y en el estilo nuevo de Brasanelli, o sea con crucero y cúpula.

Pero un siglo y algo más tarde la iglesia de Brasanelli fue juzgada obsoleta y en peligro de caerse y se decidió derribarla.[139] (**Fig. 51**) La iglesia de Brasanelli, clamaba por una operación de alzaprimado y no por un derribo. Probablemente ya no se conocía el procedimiento del elevamiento y nivelación de las columnas, denominado "alzaprimado" - procedimiento normal en la arquitectura "*og jekutu*" - y se juzgó más acertado su derribo. Del mismo modo decidieron los ediles del municipio de San Ignacio Guazú medio siglo más tarde, atraídos también por la ganancia

136 Onetto, Carlos Luis; 1999. *San Ignacio Miní, Un testimonio que debe perdurar.* Dirección Nacional de Arquitectura, Buenos Aires. Pag. 66.
137 Cuando Hans Roth "inventó" un sistema de alzar las columnas, serrucharlas o reemplazarlas en realidad se trató de un sistema de mantenimiento llamado "alzaprimado" y que era rutinario en las misiones de guaraníes y por lo visto deconocido en Chiquitos, cuyos edificios eran más nuevos. A la llegada de Roth el procedimiento se imponía y Roth lo inventó, o mejor dicho lo reinventó, agregándole una base de cemento que reemplazba las bases rellenadas con piedras.
138 Sustersic: *Templos Jesuíticos Guaraníes.* Op.. cit. p. 10.
139 Furlong Guillermo S. J.: *Misiones …*Op.cit. Pag. 709.

que les significaría la venta de las muchas maderas y tejas del templo desarmado. Probablemente el que dió la orden de derribar el templo de Brasanelli actuó movido por la misma idea más que por el peligro que representaba la vieja construcción para los fieles que la visitaban.

Sin embargo otra fuente menciona como causa del derribo un decreto del año 1843 del entonces cónsul, Carlos Antonio López, que ordenó demoler la iglesia y cambiar el nombre de la Misión o Doctrina de Nuestra Señora de la Encarnación de Itapúa por el de Villa Encarnación.[140] Seguramente sus sentimientos antijesuíticos fueron decisivos para tomar esas determinaciones. Algo parecido ocurrió con el derribo de la fachada de Concepción por órdenes del capitán Berón de Astrada. Pero como de un digno representante de la generación ilustrada, las ideas de "progreso" del cónsul Carlos Antonio López eran incompatibles con la presencia de indios guaraníes en el centro de la nueva villa, por lo que los hizo deportar, no a un barrio menos céntrico sino a una población distante, a Carmen del Paraná. En la nueva población, sin estancias, ni huertas, ni yerbales el hambre y las pestes acabaron con la mayoría de de los guaraníes deportados contra su voluntad.

Entre los documentos recopilados por el Sr. Alberto Delvalle, en su casa -museo de Encarnación, figura un escrito firmado por el Comandante Militar, Pablo Benítez, en el cual describe la compleja situación en la que se decidió y llevó a cabo el derribo del templo:

"*La elevación de categoría del pueblo de Itapúa, incluyó como primera medida la remodelación y ordenamiento de Encarnación. Este trabajo abarcó la demolición del suntuoso templo original. Simultáneamente se estaba organizando el nuevo pueblo de Carmen (del Paraná) ubicado en el lugar de una estancia "La Patria", en tiempos del Dr. Francia. Como se pobló inicialmente con pobladores nativos de Encarnación, los que fueron al nuevo pueblo, se llevaron un retablo del altar desmontado. Dado el gran peso, partieron en dos, de arriba abajo y juntamente la imagen de la Virgen del Carmen que conservaron en el Templo.*"[141]

Según otras fuentes había una columna que mostraba peligro de caída, lo cual podría haber resuelto con una simple operación de "alzaprimado". Pero el templo de Brasanelli descrito como *suntuoso* por alguien que lo estaba viendo, evidentemente no se estaba cayendo, por el contrario, se mantenía con gran firmeza a pesar de los 125 años de su fundación. Así lo confirma otro escrito de la misma colección, firmado por el comandante Basilio Ojeda, quien tampoco escribía por referencias sino que recorría el templo con sus ayudantes y dudaba de poner manos a la obra de su difícil derribo por la gran solidez del edificio. Habría sido mucho más sencillo "alzaprimar" alguna columna hundida que demoler todo el edificio. Pero el templo suntuoso de Brasanelli era un monumento a la cultura jesuítica, la que estaba siendo demolida en sus instituciones y en sus símbolos como era este edificio, extraño a la arquitectura europea. No podemos sorprendernos de la aversión de un Carlos Antonio López por esa iglesia si los actuales estudiosos de la arquitectura misionera, formados en la admiración de Alberti y Palladio no logran hacerle un lugar en su cultura académica. Tampoco debe extrañarnos dicha aversión si ya en tiempos de las misiones se habían formado grupos antagónicos con los partidarios de una u otra arquitectura, los que no se limitaban a debatir sus diversas ideas sino que pasaban a la acción, obstaculizando las obras del grupo contrario. En nuestro caso se trataba de demoler un símbolo de una mentalidad y cultura que se consideraban perimidos y superados por el progreso de la humanidad, a pesar de que el tiempo demostraría lo absurdo de dicho pensamiento y

140 Delvalle, Alberto. 1998. Pueblos de Itapúa, datos históricos. Talleres del centro gráfico, Asunción. Pag. 32.
141 Ibidem.

decisión. En el caso de San Ignacio de Chiquitos pocas décadas bastaron para convencer a los ediles del error de demoler un templo que representaba otra época y además era una atracción para los turistas que de todas partes del mundo venían a visitarlo. Como todavía estaban los materiales del viejo templo se pudo restaurarlo y hoy es el orgullo del pueblo e integrante de la ruta jesuítica de la región. Pero en el caso de San Ignacio Guazú del Paraguay todas las maderas y hasta las tejas del techo se han dispersado y vendido antes de que el paso del tiempo lograra convencer a los ediles del municipio y a la población del enorme valor del patrimonio que poseían, el que atestiguaba una experiencia social diferente y exitosa cuyos restos, aunque sólo símbolicos, había que preservar.

Adquiere un interés especial para la posteridad conocer las alternativas que precedieron y acompañaron la demolición de este valioso templo edificado por Brasanelli en Itapúa:

"*[…] la destrucción del templo arruinado demanda una obra de bastante fuerza por contener maderas gruesas con grandes piedras de extremo a extremo. Con los soldados por su corto número y fatigas de guardias casi no se podrá facilitar dicha destrucción […] deseo si fuera del agrado de V.E. pedir siquiera veinte naturales al administrador de algunos de los pueblos como Trinidad, Jesús o a San Cosme, que solo de este modo se podrá algo adelantar en lo que hay que hacer.*"

Firmado: *Comandante Basilio Ojeda*[142]

Otra fuente afirma que fueron indios de Trinidad, trasladados y tratados como esclavos los que ejecutaron, después de varios meses de arduos trabajos, la tarea de derribar el "*suntuoso*" templo de Brasanelli.[143] Todas las evidencias indican que el templo de Itapúa se resistía porfiadamente a ser demolido por las nuevas autoridades "ilustradas". Pero si la población guaraní era compulsivamente trasladada, la suerte de templo estaba echada. Lo que llama la atención de este traslado es que los pobladores originarios no pudieron llevar consigo la "*Conquistadora*" de Habiyú, ya que ella tomó el camino a Asunción donde fue vendida a un coleccionista argentino, Rafael Trelles. Luego integró las colecciones de Manuel Ricardo Trelles, de Enrique Peña, de su hija Felisa, la que finalmente lo legó al Museo Enrique Udaondo de Luján.[144] En la gran crecida del río Luján de 1985 el agua alcanzó a humedecerla hasta la altura de las mejillas y se desprendió en algunas partes su pintura, por lo que fue necesaria su restauración. Ella se llevó a cabo en la Fundación Tarea donde pude examinarla, tanto en su faz frontal como al dorso donde se lee su inscripción original con la firma y fecha de 1618. También pude observar las fotografías con luz infrarroja que descubrían un bosquejo de la cabeza y rostro, seguramente de mano del hermano Luis Berger, que era el único europeo con formación profesional capaz de tan hábil boceto que guiara a Habijú en su pintura. La diferencia más importante de la pintura final con su boceto subyacente eran los ojos que destacaban aún más el poder de la mirada que por lo visto era lo más importante de la pintura. Más tarde fui conociendo más ejemplos de dicha iconografía que llevaba el nombre de Nuestra Señora de la Paz y en los siglos XVII y XVIII estaba muy difundida.

Colgada en la pared de un pasillo del Museo de Luján, se exhibía dicha imagen restaurada con un texto de mi autoría hasta que se decidió, dado su valor e importancia, guardarla en la caja de seguridad del Museo. La solución definitiva será defenderla con un cristal de seguridad

142 Ibidem..
143 Sosa Alarcón, Silvio Tomás: Encarnación 400 años. Ed. Fondec. Asunción, 2015, P. 99.
144 Sustersic, Bozidar D.: 1991, Presencia de una imagen hispano-bizantina en América, Anuario 18, Academia Nacional de Bellas Artes, p. 14 a 20.

y rodearla de más alarmas ya que se trata de la imagen más antigua firmada y fechada del Río de la Plata, que por su importancia no se la puede sustraer a la observación de los visitantes y estudiosos, algunos venidos del extranjero e incluso de otros continentes.[145]

Otros ejemplares de la misma iconografía pueden ser observados en el Museo de Jesús María y en el convento de Santa Catalina de Córdoba. La del Museo Monseñor Bogarín de Asunción, de Paraguay, conserva aún las tres estrellitas bizantinas; es quizás la más hermosa y probablemente su origen no sea americano. Pero la mejor prueba de su gran difusión es el cuño de la imprenta de los Niños Expósitos de Buenos Aires que seguramente imprimió miles de esas estampas con el busto de esa imagen, las tres estrellas bizantinas en los hombros y en la frente la inscripción: *Ntra. Sra. de la Paz.* Con el tiempo esos retratos devinieron en imágenes de bulto sedentes y también erguidas. Pero ninguna puede competir en su tamaño con la *Virgen de la Paz* de la Ciudad Trujillo de Venezuela que mide 65 ms. de altura con lo que casi iguala a la estatua de la Libertad del puerto de Nueva York.

En cuanto a los retablos, pinturas, esculturas y otros mobiliarios de la derribada iglesia de Brasanelli en Itapúa, ellos fueron repartidos a diversos destinos. Algunas imágenes fueron llevadas a lugares remotos, como fue el caso ya mencionado de la *Virgen de Habijú*. También los documentos refieren que cuando los originarios pobladores de la misión de Itapúa, fueron deportados a Carmen del Paraná llevaban consigo varias esculturas, algunas de las cuales hoy día se encuentran en la iglesia Catedral de la ciudad. Así mismo, otras imágenes de la iglesia Catedral de la Villa Encarnación se pueden observar en el Museo de Arte Sacro de la Universidad Católica de Encarnación donde aún puede admirarse parte del equipamiento que tenía la soberbia iglesia construida por Brasanelli.[146]

66.-Itapúa: etapa importante pero desconocida entre Loreto y Santa Rosa.

Para una biografía artística es tan importante descubrir el encadenamiento de las obras y la evolución del estilo del artista como reconocer los objetivos tras cuya búsqueda se ordenaban los sentimientos y los ideales de belleza perseguidos de obra en obra por dicho artista.

Ambas tareas, en el caso de Brasanelli, tropiezan con enormes, casi insuperables dificultades. Por una parte ordenar sus obras según su evolución estilística - cronológica es prácticamente imposible dados los traslados, saqueos y accidentes que han sufrido esos conjuntos de obras. Por otra parte los ideales del arte de Brasanelli no pueden solo inscribirse entre los ideales artísticos de las metrópolis de su época porque ellos también sufrieron influencias o "contaminaciones" del pensamiento y gustos de las sociedades americanas y misioneras de ese momento. Además entre esos ideales están los propios, como ya los definímos, que también van cambiando con la edad y la evolución del pensamiento del artista, más si se trata de un artista misionero.

Por una parte tenemos las producciones de la Mesopotamia argentina, trasladadas a la orilla norte del Paraná, que deben ser investigadas e identificadas. Un ejemplo puede ser el *San Miguel* de Itaugua, del cual también es difícil saber con certeza si no perteneció a la iglesia desarmada de Itapúa, cuyo estilo se identifica con el de Loreto de la última etapa. Si fue confeccionado en Itapúa, debemos preguntarnos cómo eran las demás imágenes de ese templo, algunas de las cuales siguieron el camino de la "*Conquistadora*" de Habiyú y fueron vendidas en Asunción integrando actualmente alguna colección pública o privada en el extranjero.

145 Actualmente está nuevamente en exhibición y la he tenido en mis manos con motivo de una filmación en la que comentabamos la pintura con el lutier de instrumentos musicales misioneros Ricardo Massun.

146 Esta colección tenía dueño, el Sr. Alberto Delvalle, a cuya muerte fue repartida entre sus herederos con diversos destinos que hemos tratado de ubicar e investigar, para constatar que las imágenes más importantes ya no están.

En nuestra cronología hemos atribuido el origen del *San Miguel* de Itauguá a la etapa lauretana entre otras razones por su intenso barroquismo espacial y por su parecido facial con la *Virgen del Rosario* de Paraguari. Como esta *Virgen* no pudo llegar a dicha estancia jesuítica después de la expulsión de 1768, porque ya no estaban allí los jesuitas para encargarla y transportarla, fue confeccionada forzosamente mucho antes, en el taller de Loreto. Ese taller no abastecía solamente a las misiones. Sus imágenes llegaban a zonas más alejadas como Buenos Aires y Santa Rosa de Calamuchita, en Córdoba.

Cuando fue desarmada la iglesia de Itapúa construida por Brasanelli, la ruta de sus imágenes antes que a algún templo o colección del Paraguay pasaba por los mercados de anticuarios de Asunción. Alli fue vendida la *Virgen de Habiyú* y con ella seguramente otras pinturas e imágenes del templo de Itapúa. De todos modos nuestra exploración, antes de pensar en algún país extranjero, debía circunscribirse a un rastrillaje intenso de la zona de Encarnación y de Carmen del Paraná. Buscando esas imágenes perdidas es que conocí, en la actual iglesia de Carmen del Paraná la imagen del llamado *Niño Jesús de la Victoria* por su presunta participación en la batalla de Tacuary contra el General Belgrano. Evidentemente esa imagen llamada con mayor propiedad *Hijo de Dios*, en guaraní *Tupã Ra´y*, es muy anterior a la batalla de Tacuary y proviene posiblemente del pueblo vecino de San Cosme y Damián, o fue tallada por un escultor local para la capilla del lugar que llevaba ya ese nombre.

La historia de la imagen del *Tupã Ra´y* (ver CD) es un ejemplo de la itinerancia y de la dispersión de las imágenes del templo de Itapua y después de las de Carmen del Paraná. Luego de pasar por varios anticuarios y coleccionistas integró la exposición de la imaginería misionera guaraní que llegó a España a fines del siglo pasado. En Madrid fue reconocida por un sacerdote español que ofició de párroco en Carmen del Paraná donde había visto la imagen. A su empeño, denuncias y diligencias y a la buena voluntad del coleccionista paraguayo que la poseía, se debe que la imagen retornara al Paraguay y que hoy se halle en su lugar de origen: Carmen del Paraná donde pudimos admirarla.

Se trata de una iconografía muy interesante que permite comprobar la constante tendencia guaraní a la formulación y definición de iconos. Tendencia que podríamos atribuir a su iniciación en el arte de la imaginería con los retratos de la Virgen bizantinos de *Nuestra Señora de la Paz*. Sin embargo un análisis amplio de las tendencias más profundas de la mentalidad guaraní permite comprobar que parte del gran éxito de esas imágenes bizantinas fue haber proporcionado un cauce donde se canalizaron aquellas tendencias ya preexistentes en la mentalidad y cultura guaraní. A dichas causas se debe atribuir que las imágenes icónicas sobrevivan a los retratos bizantinos de los inicios y alcancen tan amplio desarrollo en los últimos años de la experiencia jesuítica guaraní. Se trata de un tema que estaremos en mejores condiciones de analizar conociendo mejor la evolución alcanzada por las últimas obras de Brasanelli. Nos referimos a las imágenes de su octavo destino cuando Brasanelli ya tenía clara conciencia de la tendencia hacia el ícono de la cultura guaraní, y se aparta del éxito alcanzado en su *San Miguel* de Itaugua, de estilo plenamente barroco, para tallar su *San Miguel con la Anaconda*, que se orienta a convertirse en un sorprendente primer "ícono-barroco"[147] en la Historia de Arte.

147 En sentido estricto el término ícono significa una imagen de estilo bizantino, o de las escuelas continuadoras de aquel estilo. Pero en un sentido más amplio el mismo término define una imagen que trasciende el realismo de la mímesis para lograr definir la idea de lo representado. *El David* de Miguel Ángel llega a ser casi un ícono por que es una figura que trasciende el realismo del cuepo desnudo para alcanzar una idea de carácter, altivez, coraje, decisión. No logran hacerlo, en cambio, sus imitadores, por ejemplo el *Neptuno* de Amanati, a pesar de su ostentoso físico. En realidad todas las figuras de Miguel Ángel llegan al estado de íconos, desde las *Piedades* hasta el *Juicio Final*, pasando por las imágenes de las *tumbas Medici*. Muchas figuras de Caravaggio y de Rembrandt se aproximan al nivel de íconos, pero lo logran muy pocas de sus imitadores. En nuestro caso el *Niño Jesús* de G. Wierix, es más realista, pero no alcanza a convertirse en ícono como lo logra (casi jugando) el *Tupã Ra´y* del escultor guaraní.

Por todo ello el tema del *Tupã Ra´y* recién podrá ser abordado y desarrollado plenamente en la tercera parte de esta investigación con el título: "*El arte misionero en la búsqueda de un estilo de íconos que expresen la religiosidad y la cultura de la florida cristiandad guaraní*". Pero como dicho tema está muy relacionado con Itapúa - Encarnación - Carmen del Paraná de la sexta residencia de Brasanelli, es que lo mencionamos ya ahora, aunque no sea obra del maestro sino de un "apohára" guaraní.

CAPÍTULO X

EL SÉPTIMO DESTINO: SANTA ROSA (PARAGUAY). LA AFIRMACIÓN DEFINITIVA DEL ESTILO "BARROCO CHAMÁNICO"

67.- La Anunciación original de Brasanelli descubierta por las fotografías del Prof. Schenone.

En 1975 todas las imágenes de Santa Rosa fueron fotografiadas por el Profesor Héctor H. Schenone, especialmente las de capilla de Loreto, entre las que se encuentra el grupo de *La Anunciación* (**Fig. 49**) atribuido por la tradición al hermano artista jesuita. Actualmente, de no contar con esas fotografías poco es lo que sabríamos acerca de ese famoso conjunto escultórico de Brasanelli. La diferencia entre aquellas fotografías y la realidad actual, constatada por la observación directa o por las fotografías de Fernando Álen, publicadas con textos de Carlos Page en ocasión de la visita del Papa Francisco a Paraguay en 2015,[148] sin exagerar podemos afirmar que dicha diferencia es abismal.

El mal estado actual no proviene de los casi tres siglos de antigüedad de esas imágenes de la *Virgen* y del *Arcángel San Gabriel*, sino de una poco feliz operación que sufrieron ellas con ocasión de un viaje para ser presentadas a una exposición internacional titulada "La Fe y la Flor" en 1978. Según los organizadores de dicha exposición las esculturas lucían mejor sin su policromía por tanto ella fue retirada con un prolijo lijado. Las esculturas fueron exhibidas entonces en forma muy original luciendo su madera y hoja de plata en el rostro y manos. El problema fue retornarlas a su estado anterior, cuando regresaron de la exposición. La decisión tomada por el restaurador Tito González y que parecía la más lógica fue: volver a pintarlas. Pero para lograr una adherencia aceptable de las pinturas, en las partes de la hoja de plata, se recurrió a un nuevo estucado de las encarnaciones, tarea encargada a una ayudanta del restaurador, con la que he podido conversar, en 1981, mientras observaba su labor. El estado lamentable que ofrecen ambos rostros en la actualidad es consecuencia del desprendimiento en varias zonas de ese estucado. Pero ya antes de ese "descascaramiento" el aspecto de los rostros estucados y pintados mostraba grandes diferencias con las fotografías que el Profesor me facilitaba para exhibir en mis clases y que se reproducen en este libro y en el CD que lo acompaña. Siempre esas fotos impactaban mucho más que las actuales, cuando eran proyectadas en las clases y conferencias.

Impresionados por la calidad de las tallas de Brasanelli y sus colaboradores - los escultores guaraníes - fue que después de la primera cursada de 1980, decidimos, profesores y alumnos efectuar un viaje a las Misiones jesuíticas guaraníes. El viaje fue un éxito porque en todos los casos la realidad superaba ampliamente todo lo imaginado. Hubo, sin embargo una excepción y esta fue *La Anunciación* de Santa Rosa. La expectativa generada por las fotografías del Profesor Schenone, tomadas cinco años anteriores a nuestra visita, no se correspondió con la realidad contemplada. Después de analizar las diferencias debimos concluir que el estucado de los rostros, especialmente el del *San Gabriel*, no solo cambió la expresión del mismo, sino que también hizo perder el alto nivel escultórico y artístico de esa imagen. Nivel al que solo una restauración muy profesional podrá intentar recuperar en lo posible, teniendo siempre en cuenta las fotografías anteriores.

148 Carlos Page (texto) y Fernando Alen (fotografías). *La Reducción jesuítica de Santa Rosa y su capilla de Loreto. Jasy Ꞌkañy*, Asunción, Paraguay.

68.- "Su rostro resplandecía como el sol y sus vestiduras como la luz" [149]

No resulta fácil comprender actualmente la fama que rodea a estas imágenes y cómo frente a ellas la pionera de la crítica del Arte paraguayo, Josefina Plá, haya escrito páginas tan inspiradas sin el apoyo de ningún documento, ni carta anua, ni análisis de laboratorio alguno. Cubiertas de polvo, mal exhibidas y peor iluminadas es necesaria toda la imaginación disponible para reconstruir el aspecto que tenían estas imágenes cuando las contempló Josefina Plá y vio en ellas la dulce reciprocidad del *anuncio* y la recepción de la buena nueva, y en su autor a un escultor poseedor de un gran oficio y no carente de inspiración y del fuego creador[150].

Un análisis de las condiciones materiales, de las técnicas escultóricas y pictóricas seguidas, así como del estilo del plegado de los paños permite reconstruir el estado original como salieron de las gubias y pinceles del maestro y sus colaboradores guaraníes el *Arcángel Gabriel* y la *Virgen de la Anunciación* (**Fig. 49**) de la capilla de Loreto en Santa Rosa. Aun a riesgo de ser considerada una hipérbole adoptamos para el título de este capítulo el versículo del Evangelio de San Mateo referido a la imagen de la *Transfiguración de Cristo* como la descripción más apropiada de estas imágenes de Brasanelli para describir el cambio de un aspecto cotidiano terrenal a otro "transfigurado", sobrenatural. Difícilmente la ciencia y crítica de Historia del Arte encuentre conceptos que describan con tanto acierto la visión de estas imágenes. El versículo referido a Cristo transfigurado se podría muy bien aplicar al ángel Gabriel en su estado original, antes de la restauración de 1980 realizada por Tito González. Hoy, después de la misma, muy poco de dicho resplandor se percibe, ya porque la hoja de plata que resplandecía debajo de las veladuras ha quedado tapada de estuco de restauración y además porque dicho estuco no solamente opacó la luminosidad de la plata, sino que ocultó las delicadas facciones originales del *Ángel*. En su estado anterior y original, (**Fig. 49 Detalle rostro**) el resplandor de plata subyacente, el fino modelado de la sonrisa que transmite una alegría pocas veces lograda en una imagen escultórica, el ropaje del Ángel plegado de un modo especialmente frontal y simétrico, lograban transmitir una aparición que todavía resulta conmovedora. Por algo es que nunca nadie dudó de atribuir su autoría al "insigne artífice", el hermano Brasanelli.

Tanto la tradición popular como la crítica erudita siempre coincidieron en atribuir estas imágenes al gran escultor jesuita. Si en las demás obras no es fácil separar las partes correspondientes a su mano de las de sus ayudantes, tanto en el *Crucifijo-Yacente* de Corrientes, como en este conjunto es imposible pensar en intervenciones extrañas.[151] En todas esas obras el artista llegó al cenit de su labor escultórica por lo que debemos lamentar que muchas otras imágenes de calidad probablemente semejante se hayan perdido en los incendios y devastaciones de los pueblos en los años que siguieron a la Independencia de Argentina, Paraguay y Brasil. La suerte de los ocho pueblos actualmente paraguayos fue más benigna y aunque todos perdieron sus templos, gran parte de sus imágenes lograron sobrevivir hasta ahora, aunque quedaron expuestas al riesgo de perder su calidad original en las agresivas e inexpertas restauraciones de las últimas décadas.[152]

La "*suprabase de pan de plata*" - como la llaman los escultores quiteños - es visible también en los rostros y en las manos de la *Virgen de Loreto* y su *Niño* (**Fig. 50**) Probablemente la misma técnica fue utilizada en el rostro y en las manos de la *Inmaculada* con luna (**Fig. 53**),

149 Mt. 17.1-9

150 Josefina Plá: El barroco hispano guaraní. Asunción, 1975.

151 A estas dos imágenes se deben agregar la *Virgen* de Capiatá, la *Virgen del Rosario* de Paraguari, el *San Miguel* de Itaugua y el "retablo de la reconciliación" de la *Virgen de la Candelaria* de Santa María de Fe.

152 Se podría objetar que no todas las iglesias misioneras paraguayas se destruyeron porque perdura San Cosme y Damián, pero allí no se puede estudiar el sistema de las iglesias misioneras pues se trataba de aulas de un colegio que los jesuitas transformaron en iglesia, al no tener tiempo de concluir la que habían comenzado. Pero esa misma iglesia provisoria también tuvo su incendio y pervive hoy reconstruida.

perteneciente al mismo oratorio, también de mano de Brasanelli. Se trata de la última propuesta de las *Inmaculadas* "reformadas" con velos en las cabezas las que no tuvieron aceptación, como fue señalado anteriormente.

El conjunto de *La Anunciación*, probablemente la obra más famosa y admirada del hermano Brasanelli, encierra no pocos misterios. Entre ellos el *contrapposto* de los pliegues angulosos y simétricos del *Arcángel Gabriel*, y los espiralados y curvos de la *Virgen*, que podrían vincularse con caracterizaciones semióticas del encuentro entre el mundo terrenal y el mensajero que proviene de otro mundo diferente, el celeste - espiritual.

Por todo lo dicho hasta ahora es posible comprender que entre todas las obras de Brasanelli conocidas hasta ahora, las de Santa Rosa son fundamentales para comprender la evolución de su estilo escultórico. En esas obras se guardan muchos secretos referidos al pasado y al futuro del arte del gran escultor jesuíta. En la conclusión de este capítulo será oportuno volver sobre el tema y mirar hacia atrás, a Itapúa y hacia delante, a Santa María de Fe, para intentar reconstruir la continuidad de un solo proceso: la elaboración de un estilo barroco misionero.

El Oratorio de Nuestra Señora de Loreto de Santa Rosa es el único recinto sagrado en su tipo que llegó en un estado relativamente aceptable hasta la actualidad. Aunque no aparezca en los planos de los demás pueblos, y aunque solamente en Loreto (Argentina) las excavaciones arqueológicas lograron poner a la vista otro recinto de ese carácter, según las recomendaciones del padre Torres todas las Misiones debían tener un oratorio dedicado a esa advocación.

En este Oratorio no solo se conservan las imágenes escultóricas más importantes de Brasanelli, sino que sobreviven allí, como señaláramos anteriormente, las más valiosas reliquias del arte pictórico de las Misiones. En efecto, la pared que da al naciente conserva, actualmente algo deteriorada y bastante restaurada, una gran pintura mural que puede asignarse, sin mucho temor a error a nuestro artista, Brasanelli (**Fig. 52**). Representa dos escenas. En una se ve a San Miguel y sus ángeles venciendo y precipitando a los demonios al abismo del fuego eterno. En la otra se observa en la parte inferior una Anunciación, algo borrada o quizás inconclusa. En la parte superior se representa el correlato celeste de aquel instante del Anuncio en la casita de Nazaret simbolizada por el Oratorio. Vemos así a un *Dios Padre* que bendice a su *Hijo* que en la figura de un *Niño* desciende en una nubecilla luminosa a la tierra. El Niño Jesús, actualmente borrado, es visible todavía claramente en las fotografías del pintor Liber Fridman, anteriores a 1940. Legiones de ángeles contemplan en adoración, la escena.[153]

Tanto la técnica pictórica, como la composición de esos ángeles es muy semejante a los ángeles músicos que adornaban la cúpula de madera de la iglesia de la Compañía de Córdoba. Esas pinturas, de la cúpula y de las cuatro pechinas, ennegrecidas por un incendio, se pueden apreciar hoy gracias a las fotografías publicadas en uno de los Cuadernos de la Academia Nacional de Bellas Artes[154] cuyo parecido con las de la capilla de Loreto impactan al observador, sobre todo si son comparadas con las fotos de Liber Fridman.

A pesar de la general admiración, parece que muy pocos han tomado conciencia de que las pinturas del mural forman parte de una sola representación, del mismo modo, o mejor aún, que los querubines y nubes con la Eucaristía formaban un solo conjunto con la imagen de *San Borja.* En efecto, en el instante del consentimiento de María, en el cielo se desarrollaban acontecimientos cruciales representados en la pintura mural. En ellos se representa la adoración de los ángeles del Dios encarnado en un *Niño* dispuesto a redimir a la humanidad. En la representación contigua se descubre

153 Dichas fotografías, contempladas en 1997, quedaron grabadas en mi memoria, en espera de algún día volverlas a ver y poder publicarlas.

154 Documentos de Arte Argentino. Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes. Cuaderno XII; *La iglesia de la Compañía de Córdoba*. Pp. XXX a XLIX: Buenos Aires 1942.

la rebelión de Lucifer y sus seguidores a tener que inclinarse y adorar a dicho *Niño* y la expulsión del paraíso de todos los ángeles rebeldes, según la teología enseñada por los jesuitas.[155]

Brasanelli, pintor, escultor y arquitecto, se ocupó de la ornamentación y equipamiento de la Iglesia de la Compañía con el gran retablo central de columnas salomónicas. Es por lo tanto muy probable que a él se deban también las pinturas de dicho templo y las mencionadas del oratorio de Loreto en Santa Rosa. No así las demás de dicho oratorio, muy diferentes en su ejecución y composición.

Las pinturas de la pared, el grupo escultórico de *La Anunciación*, *Nuestra Señora de Loreto* y la *Inmaculada* más pequeña (**Fig. 53**) son el más valioso testimonio de esa etapa de Brasanelli en Santa Rosa, de la cual no tenemos rastros documentales. Aunque proviniera de mano europea, dicho grupo escultórico nunca podría haber surgido en Europa. En todas las innumerables anunciaciones representadas en el arte occidental el ángel muestra siempre algunas características del mundo sobrenatural del que proviene y del cual es mensajero: rostro resplandeciente, alas brillantes y un viento invisible que agita la ropa, un halo o un rayo de luz que lo reviste y transfigura. Estos son, generalmente, los recursos del artista para mostrar la procedencia celestial del mensajero.

Cada cultura tiene sus propios códigos de lo sobrenatural que son incorporados por el arte para caracterizar las apariciones de los seres que pertenecen y provienen de ese ámbito.

¿Cómo procedió Brasanelli? ¿Utilizó las referencias de su cultura europea o incorporó nuevos símbolos de lo sobrenatural propios de la cultura guaraní?

Con la primera opción lograría el aplauso de los europeos, sus compañeros jesuitas y los viajeros, pero dejaría excluidos a los guaraníes. En el segundo se desconectaba de sus propias certezas y las de sus compañeros y superiores jesuitas y se exponía a la condena de los "ritos chinos" que en su época todavía no se hacía sentir como un riesgo en las Misiones de América, pero una vez decidida en Roma, pronto llegaría también a Paraquaria.

Así como todas las Anunciaciones tratan de diferenciar los personajes para destacar el origen celeste del Ángel, del mismo modo Brasanelli dio un tratamiento muy diferente a sus personajes: humano y terrestre a María; sobrenatural y divino, al Arcángel.

La diferencia se destaca en las expresiones de los rostros y, como reflejo de ellos, en la organización de los paños. A pesar de las distintas expresiones, esos rostros parecen querer aprehender e irradiar toda la esencia gloriosa del trascendental anuncio, de quién lo envía y de quién lo recibe con feliz consentimiento. Esa doctrina secreta que se irradia y derrama del cielo a la tierra es el largamente profetizado y esperado proyecto de la Redención que se inicia en este acto fundador. Pocos artistas se han comprometido, tan intensamente con el significado profundo como Brasanelli, de este momento inicial, fundador del cristianismo, al que él se entregó y comprometió su vida.

Por todo ello el *Ángel Gabriel* resplandece en su fisonomía de un modo como ninguna imagen suya lo haya logrado hasta ahora. La sonrisa, además de intensa, se orienta hacia el pueblo guaraní y hacia la Virgen. Ella también sonríe, pero su sonrisa es contenida y apunta a su interioridad. Esto es particularmente visible en las fotografías anteriores a 1975. El estucado y repintado posterior, aunque menos agresivo que las restauraciones de 2001 en San Ignacio, igualmente debilitaron y neutralizaron la intensidad de las expresiones de reciprocidad originales. Lo que, a pesar de las restauraciones sigue siendo tan evidente como fue plasmada por su autor, es la organización extraordinaria y muy diferente de los paños. Los de la Virgen y del Ángel Gabriel se distinguen fundamentalmente por la introducción de elementos totalmente nuevos al lenguaje barroco europeo. Ellos son la frontalidad, la simetría y la

155 Entre los demonios del infierno pareciera figurar una anaconda que podría ser un anticipo de la anaconda que San Miguel vence en la escultura de Santa María de Fe.

geometrización en los aspectos formales y plásticos en el caso del Arcángel, todas características que responden a la estética guaraní. En los aspectos religiosos y psicológicos, el carácter alegre y lúdico es también una constante de la mentalidad guaraní.

La total organización, en el caso del Arcángel, de esas condiciones esenciales de la estética y mentalidad guaraní no solo debe llamarnos la atención, sino alertarnos sobre algo que lejos de ser accesorio, adjetivo, guarda alguno de los secretos esenciales de la cultura guaraní. En efecto, observando bien las dos imágenes debemos concluir que el *Arcángel*, a diferencia de la *Virgen*, está organizado en función de un eje de simetría enfrentado al observador y al fiel orante. Por eso las fotografías de aquel, tomadas de perfil, al malograr esa organización frontal, frustran también la simetría de las alas, de la estola, de los cabellos y sobre todo de los complejos pliegues de la túnica. Ellos no se organizan en amplias curvas, como el ropaje de la Virgen, sino que se organizan en pliegues aplanados, dibujando líneas rectas y ángulos agudos, extraños, estilizados y poco naturales que se aprecian de frente y malogran de perfil.

Ese proceso de estilización es un ancestral recurso de las artes plásticas que se observa en la cerámica, en la cestería, en el arte textil y que tiene por finalidad transformar lo natural, lo real en lo mágico, lo chamánico, lo poderoso, en una palabra: en lo sobrenatural.

Podemos comprender así por qué la cultura guaraní rechazaba los paños de vestir y las pelucas de las imágenes "simulacros" españoles. Ella no buscaba naturalizar lo sobrenatural como lo pretende el estilo barroco, sino sobrenaturalizar lo real, como es la finalidad del ideograma en el arte bizantino o en ciertas ocasiones en el estilo románico.

El contacto en los talleres con los artesanos guaraníes, las mutuas colaboraciones, comentarios y diálogos cotidianos hicieron que el hermano Brasanelli fuera, probablemente, el primer occidental que penetrara en esas profundas intimidades de la cultura y la mentalidad guaraníes.

Las imágenes siguientes del hermano desarrollarán dichos descubrimientos de un modo totalmente autónomo del arte barroco imperante en esa época en Europa.

¡Sin embargo el aporte barroco no ha desaparecido! Se trata de una nueva expresividad de los rostros que no se conocía en sus imágenes anteriores y que tampoco se conoce en sus colegas, los artistas barrocos europeos. Muchos rostros bonitos y hermosos se observan en los personajes salidos de las gubias de los artistas europeos. Sin embargo, ha sido reservado a los que trabajaron en el Nuevo Mundo haber retratado mejor lo sublime a través de las facciones humanas. Muchas veces se ha intentado representarlo a través de un paisaje marino, de una puesta de sol, o de un rompimiento de gloria de nubes, o de la belleza de las flores, o de los pájaros. Pero nada hay comparable con las expresiones de los rostros humanos, especialmente de los niños. En el caso del Dios Hombre pocas veces se ha alcanzado lo sublime como en el rostro del *Cristo*, portando la cruz, de Aleijandinho en el Bon Jesús de Cogonhas do campo, o en el de la *Virgen de la Candelaria* de Capiata, o de la *Virgen* y el *Ángel San Gabriel* de *La Anunciación* de Santa Rosa. Se trata de un nuevo aspecto que no se conocía en la tradición guaraní pero que surgió en la fusión de la cultura guaraní y la europea y caracteriza al nuevo estilo barroco misionero como uno de los mayores aportes de esta etapa del arte de Brasanelli. Se trata de una afirmación que surge de la comprobación de la experiencia personal ya que esta Anunciación de Brasanelli desplaza de la memoria del contemplador todas las Anunciaciones conocidas anteriormente en la Historia del Arte occidental. Esta experiencia que ya se afirmaba en la contemplación de otras imágenes de Brasanelli llega a su culminación ya irreversible frente a esta *Anunciación* de Santa Rosa. Hay algo que nunca se dijo hasta ahora y que aquí se afirma ya con toda claridad y contundencia. Estamos frente a algo nuevo, algo que por primera vez se expresa en el arte occidental y que solamente pudo ser pronunciado y dicho

con la colaboración del lenguaje de la cultura guaraní que tanto en lo conceptual como en lo visual reforzaba su fe en la trascendencia.

69.- Brasanelli y sus colaboradores guaraníes poco tenidos en cuenta por la posteridad.

A partir de las excepcionales imágenes contempladas en el oratorio de Loreto el lector ya puede imaginarse que se encuentra en el taller de los carpinteros y escultores de Santa Rosa. El Hermano Brasanelli no trabajaba en soledad por lo que dejó en todos los pueblos donde había residido numerosos discípulos. De lo dicho se puede inferir que tenía excelente comunicación con sus ayudantes, comunicación que era parte importante de su obra misional a través de su oficio de artista, escultor, pintor y arquitecto.

Sus ayudantes se encargaban de buena parte de la terminación de cada imagen. El lijado de la madera tallada, el estucado, nuevamente lijado, la aplicación de bol de Armenio, generalmente dos capas y cada una con su correspondiente lijado para aplicar finalmente la hoja de oro y de plata según cada caso. En varias imágenes de Santa Rosa Brasanelli introdujo esa innovación técnica, que no la conocíamos antes ni la conoceremos después. Esa innovación puede darnos una pista sobre los objetivos buscados por el Maestro en esta etapa de su labor artística y de su vida.

La novedad consiste en la introducción de la hoja de plata, la que los escultores quiteños llaman "suprabase de plata" y que tiene por finalidad lograr una mayor luminosidad en los rostros y las encarnciones. Se trata de una aleación de plata y zinc que evita la oxidación del metal y permite obtener y mantener una luminosidad especial, perlada en las encarnaciones. Es un recurso utilizado para aumentar al máximo la capacidad expresiva de los rostros ya que la pintura que los cubre es poco densa y actúa como veladura que permite el paso de la luz que incide sobre la escultura y que ésta a su vez refleja hacia el ojo del espectador.

La adopción de esa técnica indica la búsqueda por lograr un mayor potencial expresivo de sus tallas. Su extensión a todas las imágenes de esa etapa, de Santa Rosa, también significa la satisfacción del artista por los resultados alcanzados. Pero también el abandono de la misma permitiría pensar en que, o no logró obtener los materiales necesarios para aplicarla en sus obras siguientes, de Sta María de Fe, o también de que esos efectos de luminosidad no eran tan fundamentales para justificar tantos esfuerzos y tiempo insumido de labor, tiempo del que probablemente el artista ya no disponía con tanta libertad. Probablemente ya conocía su próximo destino y debía concluir de algún modo la obra emprendida del retablo de la *Virgen de la Candelaria* para el templo de Santa Maria de Fe. También el hecho de no haber podido concluir todas sus figuras y entregar la imagen de *María Magdalena* a uno de sus operarios abogaría por la tesis de un viaje de urgencia para cumplir con la directiva de hacerse cargo de la obra que lo esperaba en la otra banda del Paraná que era el templo de San Ignacio Miní.

De cualquier modo que se interprete, con lo logrado en las imágenes de Santa Rosa y Santa María de Fe, Brasanelli marca el punto más alto de su labor escultórica. En cuanto a su creatividad de artista y pensador su obra del retablo de la *Virgen de la Candelaria*, iguala, complementa o supera todo lo producido hasta entonces. Esta conclusión, provisoria por cierto, confirma que si es difícil llegar a la comprensión de un artista de la complejidad de los factores culturales que gravitaban sobre la obra y personalidad de Brasanelli, es necesario no perder de vista todos los elementos disponibles para juzgarlo integralmente. Solo así se puede entender que Santa Rosa marca un antes y un después en la obra escultórica de nuestro artista. El cual podía sentir el halago de haber alcanzado una de las metas más importantes de su vida. Por fin había acertado. Después

de años de ensayos y largas búsquedas, después de muchas cavilaciones, logró por fin dar forma a un ángel que a los guaraníes parezca un ser celeste, venido del más allá, de la región de la tierra sin mal, para traer a *María* el gran anuncio, la mejor noticia: el *Hijo de Tupã, Jesucristo Ñandejára* vendría a vivir entre los hombres, para mostrarles el camino y conducirlos a esa región sin dolor ni lágrimas, sin separaciones ni enfermedades, sin enemigos, un país de amor, abundancia y felicidad.

María, la mujer arrodillada, con las manos cruzadas sobre el pecho, con asombro y alegría pronunciaba su consentimiento al plan de *Dios.* La sonrisa y una radiante felicidad, logrados como pocas veces en el arte, más que comunican, unen o identifican en el mismo secreto a ambos, a la *Virgen* y al mensajero, *el Arcángel Gabriel*. Esas dos figuras, fuera de su reciprocidad de expresiones y sentimientos, son en todo lo demás notablemente diferentes entre sí.

Mientras el manto de *María* pareciera poseer casi vida propia, autónoma, en sus complicados y serpenteantes pliegues que recuerdan a los de Bernini, las vestimentas del *Ángel* son rígidas y se ajustan a una extraña simetría y frontalidad. Esas características tan diferenciadas de ambos personajes fueron el resultado de largas meditaciones, pruebas y ensayos. Ellas comenzaron ya allá en Santa María de Fe, en aquel lejano año 1691, cuando el Hermano José llegó, desde su Italia natal, pasando por Córdoba, a estas tierras para trabajar entre sus queridos indios por la mayor gloria de *Dios*. Pero ellos no entendían sus obras, por más llenas de vida y movimiento con que lograba plasmarlas. Pero ahora, casi treinta años más tarde, en esta *Anunciación* había acertado plenamente. El *Ángel Gabriel*, frontal y simétrico, por fin les parecía a ellos un enviado del cielo. ¡Qué largo había sido este camino! En su patria un *Ángel Gabriel* debía mostrarse con su ropa y capa flameando como una bandera, que simbolizara su rauda carrera por los espacios siderales y reflejara a las claras su reciente llegada. También los cabellos y las alas debían mostrar ese viento cósmico que los agitaba. Acá en cambio todo era diferente. La vestimenta de un ser sobrenatural debía diferenciarse de una común, por estar plegada en forma simétrica, lo más perfecta y ordenada posible, al contrario de lo real, de lo cotidiano de la naturaleza.

Al finalizar esa obra el Hermano debía estar, sin duda muy cansado, pero también muy feliz. Después de muchos años de búsquedas había dado por fin con los resortes de lo sobrenatural, de lo chamánico de esta nación guaraní, tan diferente a la europea. Casi saldría gritando "eureka" si alguien pudiera entenderlo. Pero ni siquiera el Padre Párroco comprendería su alborozo ya que pensaría que este se debía a la terminación y a la belleza de las tallas recién acabadas. ¡Esas dos figuras de la *Anunciación* eran, efectivamente, de una belleza nunca vista hasta entonces en las misiones! Su primer impulso fue probablemente grabarles su nombre "*Joseph Brasanelli fecit, Sta. Rosa, 1722*". Pero mirando a sus ayudantes y al pueblo guaraní que todo lo hacía con tanto fervor por la *gloria de Dios*, seguramente no quiso profanar este sentimiento con una vanagloria egoísta, personal. Además confiaba, al igual que su admirado Miguel Ángel, que la superioridad de su obra proclamaría a las claras su autoría, como en realidad fue lo que sucedió, ya que nadie dudó nunca de ella[156].

70.- El método de los "ejercicios de San Ignacio" en la formación de líderes en el arte de sus colaboradores guaraníes.

La ausencia total de documentación sobre los colaboradores guaraníes de Brasanelli es una dificultad muy grande a la hora de evaluar la dirección y la enseñanza del maestro en dichos talleres y todo lo que se refiere a su relación con sus operararios. Los llamados "saltos heurísticos" están a la órden del día en en este tema más que en nigún otro. El análisis de las series con su respectiva "cabezas de serie" es por ahora nuestra mayor fuente de información.

156 PLÁ, *El barroco hispano guaraní*, 1975.

Las grandes variantes entre los distintos ejemplares de cada serie nos llevan a la conclusión de que Brasanelli estimulaba las diferencias de las obras de sus alumnos más que la homologación entre las mismas. Más que la fuerte personalidad de muchos de sus alumnos debemos pensar que fue el estímulo de las diferencias lo que permitió el desarrollo sorprendente de dichas personalidades. Es probable que dicha enseñanza se basara en la pedagogía ignaciana de la formación del liderazgo de cada artista en el descubrimiento y desarrollo de sus cualidades personales. Esta pedagogía de las cualidades individuales de cada sujeto, producía resultados asombrosos no solamente en la formación de cada individuo sino también en el desarrollo de los talentos artísticos personales de cada uno.

Analizando los Crucifijos de la serie de la cuerda en la muñeca nos asombra la fuerte personalidad de cada uno de esos escultores que de ningún modo parecen simples alumnos. El *Crucifijo* de San Miguel de Corrientes es uno de los más impresionantes por su dramatismo y su vigorosa volumetría. Pero el del Museo de San Miguel de Brasil parece provenir de un escultor maduro, de un estilo y personalidad impresionantes, que le hizo decir al Prof. Schenone que merecería figurar entre las doce mejores esculturas de la humanidad. ¿Que ha pasado en el taller de Loreto para que en pocos años, con la dirección, o mejor dicho, con la presencia de Brasanelli, se decubran y manifiesten genios de ese nivel?

71.- Los cambios anímicos del escultor reflejados en los rostros de sus imágenes.

De no ser conocidas las fotografías del profesor Schenone (1975) del *Ángel* de *La Anunciación* de Brasanelli por haberse perdido o destruido, como tantas otras obras suyas, este capítulo nunca podría haber sido escrito. Sin ese rostro exultante de alegría es difícil tomar conciencia de un aspecto diferente, especial, de la personalidad de nuestro artista misionero. Ese rostro del *Ángel Gabriel* obliga a pasar revista a todos los demás rostros conocidos de Brasanelli para constatar cómo todos se ordenan por sus expresiones en una dirección definida. Esa evolución arranca en 1691, el año de su llegada desde Europa, con imágenes de hondo dramatismo como la *Piedad* de Santa Rosa (**Fig. 7**), *el Señor de la columna* de Paraguarí (**Fig. 8**), o la *Santa Ana* con la *Virgen Niña* (**Fig. 9**), o el *San Matías* de los hacheros (**Fig. 10**), ambas del Museo Monseñor Bogarín. Luego pasa por las imágenes del retablo de San Ignacio Guazú y las de San Borja y culmina en la producción, aunque todavía poco conocida del destruido y dispersado taller de Loreto, y las mejor conocidas imágenes de Santa Rosa y Santa María de Fe. En las últimas imágenes de Brasanelli producidas en el taller de Loreto, antes de pasar a Itapúa, que creemos son la *Virgen del Rosario* (**Fig. 46**) de Paraguarí y en especial la *Virgen de la Candelaria*, (**Fig.45**) ahora en Capiata, culmina esa combinación de maternidad, inocencia y virginidad que constituye uno de sus más notables logros, a los que ya nos hemos referido con anterioridad. [157]

Si en el caso de la *Virgen de La Anunciación* (**Fig. 49**), encontramos relaciones y antecedentes en la producción de la etapa lauretana, para el *Ángel Gabriel* también es posible hallarlos en las producciones de la residencia siguiente, de Santa Maria de Fe. Pero no se trata solo de buscarla entre imágenes de semblantes serenos o de contenida alegría. El *Ángel* de la *Anunciación* expresa en su rostro una exultante alegría como ya fuera dicho al referirnos a él al inicio de este capítulo. Se trata de una expresión de felicidad profunda pero contenida en los límites de un juego gozoso entre la materia de que se vale el artista y el espíritu que la guía por senderos nuevos y desconocidos para el arte europeo. El tema del *Anuncio* y la *Encarnación* es ya uno solo, y está estrechamente unido al de la *Redención*, en el cual, según Egon Schaden, se centra todo

157 Sustersic, 2011, *Arte Jesuítico Guaraní y sus estilos.* P. P. Apéndice Lám. 11.

el pensamiento religioso guaraní.[158] Ese rostro del *Ángel Gabriel* es quizás una de las expresiones de felicidad más plena que produjo el arte cristiano en toda su historia. Incluso supera en espiritualidad y convicción interior al ángel del *Éxtasis de* Santa *Teresa* de Bernini. Lograr tan patente y misteriosa expresión de un insondable gozo no puede ser solamente resultado del manejo muy hábil de gubias y pinceles conducidos por la mano del mejor artista llegado de Europa a estas regiones, sino que participó en ella el alma del mismo, que modeló y floreció sus premisas cristianas originarias en una sociedad que vivía y creía en esas premisas como ninguna otra en aquella época. Esa sociedad era la nación guaraní entre la que conoció, desarrolló y experimentó la vida el hermano José Brasanelli.

72.- Las imágenes de Brasanelli en la Capilla Oratorio de Loreto.

En la capilla u oratorio Loreto de Santa Rosa volvemos a encontrar una *Inmaculada* (**Fig. 53**) con el rostro y mirada de éxtasis barroco, pero a diferencia de aquella de los primeros años de labor misionera, de la peana de serpiente y esqueleto, esta no tiene la misma peana y exhibe una composición de paños y gestos totalmente frontales.

La principal diferencia entre las dos *Inmaculadas* (una, la de Santa María de Fe (**Fig. 1**1) y la otra, la de Santa Rosa) consiste en la mayor definición teológica y gestos teatrales de la primera, de la "peana de la serpiente y esqueleto". En cambio la imagen de la *Inmaculada* de Santa Rosa, tan solo 8 cm. menor de altura, se muestra más alegre y festiva, lo que debemos atribuir a la gracia de los pliegues de su manto que juegan, uno con el otro, mientras descubren parte de la túnica con una decoración de muy bello diseño. Se trata en su conjunto de componentes casi lúdicos que otorgan a la imagen un clima de alegría e inocencia muy diferente a la imagen tallada 25 ó 30 años antes, recién llegado su autor a las Misiones. La severidad de la intención teológica de la primera contrasta con la emoción religiosa y la alegría de la segunda. La diagonal creada por el gesto del brazo derecho, que apunta al mundo, y la mirada que apunta al cielo, son fundamentales en la composición y expresión teatral de la Inmaculada de Santa María de Fe. Por el contrario, dicha diagonal desaparece y se transforma en un gesto de recepción al orante en la *Inmaculada* de Sta. Rosa. Ese gesto es acentuado por los dos brazos que lo llaman y junto con los pliegues mágicos del manto lo invitan y llevan, en dirección de la mirada, hacia lo alto.

La primera *Inmaculada* es totalmente europea, y más americana la segunda. Entonces se podría pensar, como lo han hecho varios críticos del Arte, que la falta del estímulo del medio artístico europeo, y la falta de competencia, ha producido en los artistas europeos que trabajan un tiempo prolongado en América, como fue el caso de Brasanelli, una pérdida de la calidad de su oficio y arte. Lo que se llamó generalmente una indianización del estilo. ¡Sin embargo las sutilezas de sus últimos rostros como el del *Ángel* y *la Virgen de la Anunciación*, de la misma capilla de Loreto, desmienten esta coclusión rotundamente!

Los pueblos de Santa Rosa y de Santa María de Fe son muy cercanos entre si, geográficamente. Pero las dos *Inmaculadas* que se presentan son muy distantes en el tiempo y estilísticamente. La primera fue tallada por Brasanelli mientras dirigía la construcción de los retablos para la Iglesia y la Capilla doméstica de los jesuitas de Córdoba, entre los años 1692 y 1695. Por lo cuidadoso de su talla, la prolija policromía y la abundancia del dorado y estofado a la hoja esta imagen debió tener un destino muy importante. Probablemente fue tallada como pieza clave de la reforma que se proponía llevar a cabo el escultor jesuita en las misiones. Con una imagen de un

158 Shaden, Egon, es probablemente uno de los pocos antropólogos que llegó a comprender en profundidad la religiosidad guaraní y por ello fue el primero en publicar los descubrimientos de León Cadogan de los poemas de la creación del mundo, de los Mbya, que tanto enriquecieron nuestra comprensión de la religiosidad guaraní.

acabado tan perfecto era difícil de prever que treinta años más tarde Brasanelli seguiría buscando una *Inmaculada* que lograra aceptación del pueblo guaraní. ¡Qué importante sería conocer las imágenes de San Ignacio Miní y Santa Ana perdidas en los incendios de 1817! Por ello es tan importante analizar hasta sus últimas posibilidades las imágenes existentes. De estas imágenes de los extremos de los treinta años de trabajar en las misiones es posible tender o proyectar líneas de evolución que señalen las direcciones de las búsquedas de las obras faltantes.

A juzgar por la mirada muy pronunciada en éxtasis se podría suponer que esta *Inmaculada* señala un retorno a las composiciones de la primera etapa, de la *Inmaculada* de Sta María de Fe, de la "peana de la serpiente y el esqueleto" y las imágenes del retablo de San Ignacio Guazú, que provienen del estilo de los talleres lombardos de su formación. Sin embargo, aunque en éxtasis, esa mirada no está orientada en dirección diagonal sino que juntamente con los gestos de los brazos y la organización de los paños se orienta al frente, hacia el cielo, pero incluyendo al espectador.

73.- La Virgen de Loreto y el control del poder de las miradas.

Esta imagen prueba, más que ninguna otra, las libertades que se tomaba nuestro artista con respecto a la iconografía de su época. Es sabido que la *Virgen de Loreto* (**Fig. 50***)* tiene su manto ceñido a su figura de la que emergen las cabezas de la Madre y su hijo, como de un estuche, o cofre cerrado. Brasanelli no solamente abre al frente el manto y la extraña túnica sino que deja sobresalir al *Niño Jesús* hasta la cintura con sus brazos abiertos, el derecho bendiciendo y el izquierdo, que está desaparecido, probablemente sostenía un orbe, símbolo del globo terrestre, pues hacía más de dos siglos Magallanes había comprobado empíricamente que el mundo era una esfera.

La *Virgen*, bajando los párpados, dirige su mirada al *Niño Jesús*, su *Hijo*. Este, a su vez, abre los ojos de cristal para que su mirada llegue, intensa al frente, al espectador. El tratamiento de las miradas es muy importante y diferente al de las imágenes talladas hasta entonces.

La idea de controlar la mirada con los párpados y reservarla y concentrarla en la figura principal fue probablemente concebida en esta imagen de la Virgen de Loreto. En el retablo de la *Virgen de la Candelaria,* que llamáramos de *la reconciliación,* de Santa María de Fe, el control de las miradas por medio de los párpados se aplicará a las cuatro imágenes acompañantes de la *Virgen* central, siendo un recurso muy importante, esencial, inventado y planificado para ese retablo.

74.- Las pinturas de Brasanelli como acompañamiento de la Anunciación.

Las escenas pintadas en la pared de fondo de la Anunciación no son, como se podría pensar, simple adorno de la capilla. (**Fig. 52**) Como ya fue indicado anteriormente, y debemos tenerlo muy presente cuando contemplamos esas imágenes, ellas son el centro de sucesos cósmicos de los cuales la Compañía de Jesús y los guaraníes de las misiones eran, no sólo observadores, sino activos y muy comprometidos protagonistas a través de la liturgia, la oración y el trabajo cotidiano.[159]

El combate de *San Miguel* con los ángeles rebeldes a los planes de Dios, no era algo que el cristiano guaraní contemplaba desde los asientos del banco del templo, como si se tratase de una simple representación teatral, sino que se comprometía anímicamente en todas sus alternativas y desenlace. Los guaraníes, como pocos pueblos de su época, se sentían atraídos a participar en dichos combates. Esto podemos saberlo por los frecuente autos sacramentales desarrollados en la plaza, frente a la iglesia en la que se representaban las luchas de los ángeles rebeldes con

159 Constituye un verdadero milagro que algo de esas pinturas pueda verse, todavía hoy, en esas paredes pues según relato de Liber Fridman la capilla estaba cubierta con una gruesa capa de estiércol del ganado que allí pernoctaba, lo cual dificultó mucho su tarea fotográfica.

Lucifer a la cabeza y las huestes comandadas por San Miguel, que después de varias alternativas resultaban finalmente victoriosas.

Las pinturas de Brasanelli en la pared del oratorio de Loreto ilustra los sucesos que se desarrollan en el orden cósmico simultáneamente con el momento de la Encarnación, en que la Virgen María pronuncia su conformidad a la misma, los ángeles buenos adoran al *Hombre-Dios* que desciende a la tierra, mientras Lucifer con sus partidarios se rebelan a rendirle homenaje bajo su aspecto humano, según la interpretación de la teología ignaciana.

De ese modo las imágenes esculpidas del grupo de la *Anunciación,* sin duda entre las más importantes de Brasanelli, encuentran su mejor ambientación en la representación de las escenas que tuvieron su desarrollo simultáneo en la habitación de Nazaret, representada por la pequeña capilla, y su proyección, mediante la pintura, al orden cósmico - celestial. Representar dicha simultaneidad constituía el logro más ambicioso de los escultores barrocos seguidores de Bernini: Pedro Roldán, Valdés Leal y Simón de Pineda, que fue lo último que conoció en Europa el Hermano Brasanelli, en Sevilla, en su demorada espera de embarco. Pero quizás fue el patrimonio que con más ansias esperaba desarrollar en el Nuevo Mundo y lo logró, pero no tan inmediatamente y no en un retablo, como el de San Borja adorando la Eucaristía, sino en la habitación de Nazaret - recreada por el oratorio de Loreto.

75.- El retablo y las imágenes de Brasanelli en el templo actual de Santa Rosa.

Cuando se quemó la antigua iglesia, "la más suntuosa de las misiones" se logró salvar el pequeño retablo del templo actual. (**Fig. 54**) Si lo comparamos con el retablo de la Capilla doméstica de Córdoba (**Fig. 7**) debemos convenir, que además de sus menores medidas y de su nicho único, el carácter español y sevillano del primero, de 1695, sufrió notables cambios y evolución en estos veinte años transcurridos.

Que se trata de una obra, o de un diseño del Hermano Brasanelli podemos afirmarlo, no solo por la talla de los dos angelitos músicos, seguros de su mano, sino por las proporciones de las columnas, de sus fustes entorchados, las tarjas que las ornan y las pilastras de los intercolumnios. Todo está en relación con el nicho central y su baldaquino, las cornisas del entablamento que sostienen las volutas de un elegante ático en cuyo centro se ubica, en los límites de un frontón partido, una gran tarja con el escudo IHS coronado por una vénera y un penacho barroco. El lenguaje es barroco, pero se trata de un barroco nuevo, diferente, misionero. La imagen de *Santa Rosa* no es de Brasanelli sino de escultores guaraníes.

De contar con los retablos que diseñó el Hermano en estos veinte años, en Loreto o Itapúa, entre otros, devorados por las llamas, conoceríamos la rica evolución que medió entre aquellos primeros, de Córdoba y este de Santa Rosa. Peroque que este no es un retablo más entre tantos sino que contiene aspectos esenciales de los retablos de Brasanelli lo prueba la casi repetición del mismo en la portada del colegio al templo de San igncio Miní.

Es de no creer que la bella y equilibrada arquitectura y alegre policromía de este retablo pudiera merecer los despectivos epítetos que le propinara Azara de ¡*colorinche y mamarracho*!

Los dos angelitos del retablo salvado.

Aunque no tenemos pruebas definitivas podemos considerar a estos angelitos músicos (**Fig. 55**) entre los iniciadores de un género muy cultivado por Brasanelli en la última década de su vida. Se trata de niños, porque no llevan alas, aunque en otros casos, por ejemplo en la descripción del templo de San Ignacio Miní, el Padre Jaime Oliver dice expresamente: "nuves

con muchos ángel*es"* lo cual significa ángeles alados que no necesitan estar encaramados en un retablo porque pueden circular libremente en lo alto de una iglesia y ubicarse en cualquiera de las tantas nubes barrocas, de bulto o pintadas, que llenan las alturas de los espacios barrocos. Pero estos angelitos del retablo de Santa Rosa tienen una importancia especial pues declaran la igualdad de razas en el cielo y en la tierra, anticipándose casi un siglo a la declaración de libertad de vientres de la Asamblea de Buenos Aires del Año 1813.

Aunque casi desnudos, su autor, a no dudarlo fue Brasanelli, cubrió cuidadosamente sus partes pudorosas, lo cual los distingue como misioneros de los angelitos y putti barrocos europeos. Además su pluriracismo en las misiones tiene un significado especial ya que la presencia de individuos de raza negra era un hecho normal bastante frecuente, pues provenían de las estancias con oficios especializados que escaseaban entre los guaraníes. Además de los esclavos negros provenientes de las estancias cordobesas eran muy frecuentes los originarios de la estancia de Paraguarí, que en la época de la expulsión llegó a contar en su inventario casi 600 esclavos, que constituían su mayor riqueza, muy superior a la tierra misma, o a los rebaños de ganados. Es por ello que pronto desaparecieron y una vez desmembradas sus familias se reproducían escasamente y se extinguieron. En la zona de Río de la Plata llegaron pocos a nuestros días aunque participaron de la cultura rioplatense como cultos poetas y payadores. Su desaparición permite concluir que la expulsión de los jesuitas fue también para ellos un acontecimiento nefasto.

76.- El San Juan Bautista de Brasanelli salvado del Incendio.

Lo que parece proclamar esta figura ascética del precursor de *Cristo* es que el valor de una persona, o de un pueblo, no está en la apariencia de su vida material, sino en su dimensión espiritual.

En efecto, su rústica vestimenta de piel de camello, que alude a su vida de ermitaño en el desierto, contrasta con la delicadeza y elegancia de su figura. (**Fig. 56**) Proclaman la grandeza espiritual del último profeta bíblico que supo reconocer a *Cristo* entre la multitud de los bautizados en el Jordán, los atributos que exhibe con elegantes gestos de sus manos. Sostiene y aprisiona con pocos dedos de su mano derecha su estandarte mientras levanta también tocándola apenas, la Biblia sobre la que muestra al manso *Cordero* que simboliza al que será inmolado para "quitar los pecados del mundo."

Difícilmente una figura tallada resuma y condense tanta carga simbólica, ya de por si muy importante, pero enfatizada en este caso por la elocuencia del escultor, que aquí se muestra una vez más como un insigne artista.

Es imposible no recordar, frente a esta imagen, a la *Magdalena* penitente, de Donatello, cuyo único atributo de santidad son sus flacos brazos y bellas manos que se levantan al cielo en gesto de oración. Aunque no haya escritos que lo confirmen es imposible que un artista como Brasanelli parta al nuevo mundo sin la carga en su memoria y cuaderno de apuntes de estas y otras imágenes, tesoros del arte cristiano, que nunca olvidará. Junto con la Magdalena y también al San Juan Bautista de Donatello, el San Juan Misionero se constituye en un valor del arte cristiano con características y personalidad propias y definidas que merecen el calificativo de sublimes.

CAPÍTULO XI

EL OCTAVO DESTINO: LA CREACIÓN EN NTRA. SRA. DE FE DE UN RETABLO DE ÍCONOS, TESTAMENTO ARTÍSTICO DE BRASANELLI

77.- En Santa María: el pueblo de los críticos intransigentes de hace treinta años.

No sabemos cuánto tiempo llevó concluir el templo de Itapúa. Podemos calcular cuatro años, hasta 1720. También es posible que una obra que tenía todos sus problemas constructivos resueltos, según el modelo de San Nicolás, no exigiera una presencia constante del arquitecto. Desde entonces, de 1720 a 1723 trabajó en los "pueblos de abajo" hasta que fue llamado por el provincial Luis de la Roca a San Ignacio Miní y a Santa Ana donde lo sorprendió la muerte en 1728. Santa Ana y San Ignacio Miní fueron las iglesias que absorbieron sus trabajos y preocupaciones en ese último periodo de su vida, alrededor de cuatro años de duración. En su existencia de artista misionero del Hno. Brasanelli hubo entonces, cinco períodos principales. El primero transcurrió en los pueblos de "abajo", Santa María de Fe y San Ignacio Guazú cuyo trabajo principal fueron los retablos de Córdoba de cinco años de duración como máximo. Le sigue el de San Borja y Concepción, pueblos del río Uruguay, de algo menos de diez años de duración. El tercero es el de Loreto e Itapúa, de alrededor de catorce años. De Loreto se sabe poco más de lo que escribió el padre Jaime Oliver; de los inventarios de la expulsión y de lo que revelan las actuales ruinas. El cuarto período duró algo más de cinco años y trancurrió en los pueblos de Santa Rosa y Santa María de Fe, los "pueblos de abajo", donde el Hermano Brasanelli tenía viejos y muy buenos amigos que seguramente quería visitar. De allí pasó a la otra orilla del Paraná, a la Mesopotamia, actualmente Argentina, donde residió sus últimos cuatro o cinco años de vida.

Por los memoriales del Provincial, el Padre Luis de la Roca, nos enteramos de que Brasanelli debía ampliar la iglesia de Santa Ana, con un presbiterio, transepto y seguramente media naranja o cúpula. También debía confeccionar un nuevo retablo para el altar principal ya que el anterior no era del gusto del Padre Provincial.

En San Ignacio debió tallar las portadas y una gran fachada flanqueada por dos torres que más tarde debieron ser derribadas. También el interior, según lo describe Jaime Oliver mostraba también la intervención de Brasanelli.

De la iglesia de Corpus se sabía poco, pero el retablo central con la Última Cena difícilmente no contara con la colaboración, si no de la propia mano, de bocetos y proyectos suyos. Donde no podemos atribuirle mucho, por lo menos en cuanto a la arquitectura se refiere, es en Candelaria. Se trata de una iglesia típica del siglo XVII, con techo simple a dos aguas y torre exenta de madera. Se la conoce muy bien por un excelente dibujo del libro *Misiones Guaraníes y la República de Platón* del padre Peramás. La iglesia de Candelaria ha sido propuesta con frecuencia como modelo de templo misionero sin problemas constructivos, de fácil mantenimiento, sin filtraciones ni goteras, así en las torres como en las medias naranjas de las iglesias barrocas reformadas. Parece que muchos Padres eran partidarios de esas iglesias más fáciles de construir, mantener y reparar y que ese sistema pasó a las iglesias de Chiquitos en 1692. Pero parece también que el

pueblo guaraní recibía con agrado las novedades de las iglesias con transepto y media naranja, aunque implicaban más trabajo y mayores cuidados de mantención y conservación. Si bién la sencillez arquitectónica de Candelaria contrastaba con los templos reformados de Brasanelli, su altar principal lucía la *Virgen de la Candelaria*, una de las esculturas misioneras más bellas, según el juicio experto del Prof. Schenone. Se trató de una de las obras escultóricas cumbres talladas por el hermano Brasanelli en su teller de Loreto para la capital de las Misiones que por azares del destino fue llevada a Asunción por las tropas de Rodríguez Francia, donde después de esperar más de un siglo envuelta en sábanas, pasó a Capiatá, donde preside desde hace cerca de cincuenta años el templo parroquial de su misma advocación.[160]

78.- Ntra. Señora de Fe y una genial solución a la "querella de las miradas"

Después de treinta años, cuando Brasanelli volvió a Santa María de Fe, talló para el pueblo un retablo donde la *Virgen de la Candelaria* (**Fig. 57**) abandona las poses barrocas y erguidas con firmeza en ambas piernas, con ojos bien abiertos y mirada al frente muestra al *Niño Jesús* que sin duda hubo de tener. Los demás santos del mismo retablo perdido, ocultan tras sus párpados bajos, sus miradas, que no compiten con sus direcciones con la única mirada dirigida al frente, la de la *Virgen*.

Brasanelli, con estas últimas imágenes, no solamente dió muestras de haber comprenido la postura de los escultores del taller de Santa María de Fe, sino que se reconcilia con ellos y con este pueblo antes de partir a la Mesopotamia de la otra orilla del Paraná. Es esta actitud la que lo define, no solamente como un gran artista de su tiempo barroco, sino también como un artista misionero que busca el acercamiento de las culturas entre las que desarrollaba su labor misional. Los estilos que caracterizan la producción de sus imágenes demuestran también cuales eran sus pensamientos y sus experiencias, como reformador primero y como buscador e investigador de la cultura guaraní después, hasta culminar en el estilo chamánico de Santa María de Fe. Probablemente la etapa y el estilo culminante fueron el de San Ignacio Miní y el de Santa Ana por lo que podemos juzgar por la fachada y los relieves del primero, y sus proyectos de urbanización del segundo. Sin embargo, la seguridad de que se trataba de una culminación la tenemos en las imágenes bien conservadas de Santa María de Fe del Paraguay.

Siempre llamó la atención como el último cura de Santa María de Fe, el padre Jaime Oliver, que tenía en tan alta estima las obras del Hermano, tratándose de su pueblo, donde había obras suyas, no pronunciara ni su nombre, ni mencionara la autoría de ninguna de aquellas sus obras. En el catálogo de la expulsión no menciona ninguna de ellas, pero lo que más sorprende es que no lo hace tampoco en la "*Breve Relación de la Florida Cristiandad Guaraní*" de la cual es indiscutible autor. No podemos pensar que no conociera esas autorías, más aun, las conocía seguramente y tenía noticias en sus mínimos detalles de toda la historia de la relación conflictiva y de la reconciliación del Hermano con los escultores de su pueblo. Pero probablemente no quiso ni mencionar el tema de la relación de la Compañía con las culturas locales entre las que desarrollaba su labor misional. Probablemente el conflicto en China dejó heridas muy profundas y muchas suspicacias hacia los jesuitas en la Jerarquía eclesiástica de entonces como para poner al descubierto los conflictos culturales del mejor artista jesuita de su tiempo, y el modo personal en que este los resolvía, con poca, o ninguna consulta con las autoridades, quizás ni de la misma Compañía, menos aún con los eclesiásticos "externos". Se trata de un tema muy complejo sobre el cual volveremos al final de este capítulo.

160 Durán Estragó, Margarita: Templos de Asunción. Biblioteca Paraguaya de Estuduios Paraguayos. Universidad Católica, Vol. XXII. Asunción.

79.- Un retablo con la Virgen de la Candelaria, de mirada frontal rodeada de santos con ojos entornados.

Brasanelli, lejos de Europa, desarrolló su herencia lombarda en un medio de recepción totalmente diferente al de su patria, el cual no podía establecer ni vislumbrar ningún correlato de su arte con la realidad de los pliegues de paños. Una nación que se caracterizó por la desnudez solo podía ver en esas gruesas túnicas y pesados mantos de pliegues caprichosos la magia *chamánica* de un poder sobrenatural. Así se explica que el escultor lombardo se olvidara cada vez más de la realidad y su plegado adoptara formas puramente ornamentales y progresivamente abstractas y geométricas a las que es imposible hallar algún correlato o paralelo en la escultura europea de la época.

La distancia que separa a la *Inmaculada* con serpiente y esqueleto del Museo de Santa María de Fe de sus primeros años americanos, (**Fig. 11**) del *San Miguel* con la anaconda (**Fig. 58**) o de la *Santa Bárbara* (**Fig. 59**) del mismo museo provenientes de los postreros años, marca dos extremos en cuyo medio podríamos ubicar *La Anunciación* de Santa Rosa (**Fig. 49**), o el *Niño Jesús Alcalde* (**Fig. 47**) de San Ignacio Guazú o el del pueblo de Jesús, (**Fig. 48**), el *Cristo Yacente* de Corrientes (**Fig. 42**) y también el recientemente descubierto *San Miguel* de Itaugua. (**Fig. 44**) También los caprichos barrocos del *Ángel* del Museo de Julio Castilhos (**Fig. 38**), o la *Inmaculada* con guirnalda de flores del Museo de San Miguel (**Fig. 26**) se inscriben en esa serie que intenta sintonizar con el receptor local al mismo tiempo que contagiar el fervor de la modernidad barroca a los escultores guaraníes, sus discípulos. Mientras estos reinterpretaban a su modo los curiosos y mágicos pliegues de sus túnicas y mantos, fue Brasanelli quien moderó su gestualidad espacial barroca para dirigir al frente, hacia el espectador sus últimas imágenes del museo de Santa María de Fe como se aprecia en el *San José con el Niño* (**Fig. 60**) o la *Virgen de la Candelaria* (**Fig. 57**), los cuales se reconocen de mano europea aunque nunca pudieron salir de un taller europeo. Esas tallas, que hoy impresionan por su monumentalidad y contenida gestualidad, en su conjunto logran una extraña estética que no se orienta ya hacia el ideal barroco sino hacia un nuevo clasicismo cuya inesperada aparición en tierras misioneras desconcierta al crítico de Arte. Si bien ellas no serían aceptadas en la Europa de su tiempo ni por los entendidos, ni por el público que las contemplaría en los altares, en la actualidad, sobre todo la *Virgen de la Candelaria* impresiona con una "*extraña belleza ática*" en un rincón de América donde menos se esperaría su aparición. Si esa belleza ática sorprendió al profesor Ribera y a muchos críticos, de haber conocido y participado de las polémicas de Brasanelli con los escultores guaraníes, habrían podido comprender esta imagen y el retablo que preside, como la respuesta magistral del artista a un diálogo de varias décadas, cuya culminación fue lograda en esta imagen mariana rodeada de cuatro imágenes más: el *San José con el Niño*, el *San Miguel con la anaconda*, la *Santa Bárbara* y la *María Magdalena*. (**Fig. 61**) Las cuatro imágenes no están organizadas en forma aditiva sino que gravitan en torno a la central, la *Virgen* con el Niño. Ella es la única que posee, tanto por el gesto de su cuerpo como por su mirada, una fuerte direccionalidad, hacia el pueblo guaraní. Ella compensa con su decidida actitud frontal la ausencia o neutralidad espacial de las demás imágenes cuyos párpados bajos impiden competir con la direccionalidad, principal y única de la *Virgen* y seguramente de su *Hijo*, hoy ausente.

80.- El Niño Jesús jugando con un angelito músico, cuidados por el patriarca San José.

Las tres figuras están unidas entre sí por un clima de gran afecto. El *Niño Jesús* se halla jugando en los brazos de *San José*, mientras mira al angelito que toca música para él, para *San José* y para

los eventuales espectadores. (**Fig. 62**) Los tres gozan de la existencia que les otorga el arte y la devoción del escultor. Devoción especialmente intensa en este caso ya que se trata de *San José*, su santo patrono, esculpido por las gubias y los ruegos, oraciones del artista y sin duda también por los ojos admirados de sus ayudantes. Qué privilegio el de este grupo reunido en el taller de haber visto surgir de ese madero, que ayer respiraba los vientos y soles de la selva, la figura de un Santo dando un paso sobre las nubes. Un paso casi de danza, acompañado por dos figuras infantiles: una la de *Jesús*, el dueño del universo sostenido en su regazo y la otra, la de un niño alado que juega con las melodías que emite con su instrumento.

El *San José* de Brasanelli, aunque también barroco, se diferencia notablemente de las demás imágenes barrocas de igual advocación esculpidos en los siglos XVII y XVIII de ambos lados del Atlántico. Su principal diferencia consiste en el carácter lúdico logrado por Brasanelli en su imagen tallada entre los guaraníes por la característica especial de su cultura y mentalidad que no conoció el racionalismo cartesiano que los jesuitas rechazaron y condenaron. Ese carácter lúdico de los dos niños es equilibrado por el *San José* de gesto patriarcal que con su madurez y sobria contención vela por el equilibrio expresivo del conjunto. También desde el punto de vista plástico el escultor juega con esa dualidad lúdica infantil por una parte, y por la contención y seriedad adulta por la otra. Los pliegues de la túnica en su parte inferior son facetados de un modo que también parecen jugar en una suerte de anticipo de cubismo. También el manto en su borde inferior adopta la forma mágica de un abanico, mientras que tanto la túnica como el manto, en la parte superior de su cuerpo, se ajustan más a la lógica y a la realidad.

Se trata de uno de los temas que mejor definen el arte y la mentalidad guaraní y que Brasanelli captó y expresó maravillosamente: la mezcla de iconografía y teología con el juego, de lo lúdico con lo filosófico y existencial que se da quizás únicamente en la cultura guaraní – cristiana y que esta y otras imágenes del mismo período expresan magistralmente, con una originalidad incomparable.

81.- Santa Bárbara: la patrona de los artilleros.

Muy difícilmente se podría concebir otra imagen que acompañara con el mismo sentido lúdico - filosófico al *San José* y que al mismo tiempo, con su diversidad, enriqueciera el conjunto del mismo retablo, imposible sería concebirla igual o mejor que la *Santa Bárbara* del Museo de Santa María de Fe. (**Fig. 59**). Aunque se trata de una sola figura, esta vez el artista logró crear una dualidad de temas como para desarrollar idéntico sentido lúdico – teológico que en la imagen del *San José* con el *Niño Jesús* (**Fig. 62**)

Dicha dualidad creada por medio del lenguaje artístico consiste, por una parte, en el aspecto ágil y juvenil de la bella Santa vestida con túnica y manto cuyos pliegues se persiguen, entre sí, como jugando, para contrastar con la adusta y pesada torre que permanece rígida a pesar del abrazo de la misma mano que la une a la victoriosa palma de su martirio. Entre el conjunto de los pliegues del manto que avanzan en dirección ascendente para culminar en la hermosa cabeza, cuyo peinado se sujeta con ondulante lazo, existe una evidente oposición con la elemental geometría de la torre. Entre las alternativas de dicha oposición fluyen discursos que buscan entender y fundamentar el sentido de un acuerdo místico entre las ansias de felicidad y belleza de la vida y el precio del dolor de su frecuente renuncia.

Pocas imágenes barrocas del Viejo Continente alcanzan tal riqueza de contenidos filosóficos expresados con tal acierto del lenguaje estético. Debemos tornar a la misma conclusión que en el caso del *San José:* que fue la cultura guaraní la que proporcionó los elementos que permiten relacionar el sentido lúdico con un pensamiento teológico, coherente con la visión cristiana de la vida.

82.- Santa María Magdalena, proyectada por Brasanelli y tallada por un maestro local.

Esta imagen, que podría también ser *Santa Lucía*, o *Santa Cecilia*, (**Fig. 61**) como se la consideró siempre en el museo, repite, probablemente, la historia de los dos santos Médicis de la capilla funeraria de Miguel Ángel. El lector recordará que el autor de las dos tumbas de Lorenzo y Giuliano no dispuso de tiempo para concluir todo su proyecto para dicha capilla mortuoria. Al ser reclamado desde Roma por el Papa diseñó las imágenes faltantes de los dos santos *San Cosme* y *San Damián* que esculpieron sus colaboradores Montelupo y Montessoro. De un modo parecido esta imagen de *Santa María Magdalena* pudo ser diseñada por el maestro, de allí su estilo barroco pero que al mismo tiempo revela una mano que no es la de Brasanelli y es muy semejante a otras imágenes del museo como el *San Sebastián*. Al recibir la orden de partir a San Ignacio Miní, el maestro no contó con el tiempo suficiente para tallarla él mismo y dejó bosquejados los planos de la imagen y los del retablo. Probablemente en el retablo esta imagen femenina debía equilibrar en el lado opuesto a la Santa Bárbara de Brasanelli. En un nivel superior estaban quizás *el San Miguel* y el *San José* y en el centro la *Virgen de la Candelaria*. En realidad la tradición le otorgaba siempre el lugar más alto del ático a *San Miguel* pero quizás en esta ocasión, el soberbio *San Miguel* tallado por Brasanelli, exigía mayor cercanía para su contemplación y se infringió la regla general.

El retablo, al igual que el central del templo, se perdió en el incendio de la iglesia, pero las imágenes fueron salvadas del fuego por la población guaraní. En su estilo brasanelliano, y en los ojos con los párpados entornados de la mayoría de las imágenes, podemos deducir su pertenencia al mismo conjunto. Sin duda que la única pieza tallada por el escultor guaraní, la *María Magdalena*, no comprendió, o no quiso asumir, la mirada tan velada por grandes párpados como las demás imágenes, con excepción de la *Virgen de la Candelaria*.

83.- El San Miguel venciendo al demonio americano: la anaconda-kuriju.

A diferencia de los retablos europeos, en ninguna iglesia o retablo importante de las Misiones podía faltar el *San Miguel* venciendo al demonio. Si representar un ángel, en este caso *San Miguel,* constituía un desafío pues se trataba de imaginar las facciones y gestos de un ángel guerrero de rostro bello y expresión noble, hallar lo contrario, el retrato de la maldad, del poder del maligno, que infundiera miedo y terror, constituía para el artista un doble desafío. Doble porque la imagen representada debía actuar sobre los sentidos produciendo rechazo instintivo y sobre el pensamiento y la razón creando y proponiendo modelos culturales de lo maligno, repulsivo y terrorífico.

Una de las mayores dificultades para representar al demonio, es que se trata de un ser, no solamente de naturaleza visible y material, sino revestido también de cualidades y poderes del mundo mágico, espiritual. Pero la mezcla de ser humano y animal, en cuyas formas se inspiraba el artista para retratar al diablo, tiene que representar lo más negativo y repulsivo del mundo visible y conocido. Brasanelli, observando, meditando y conversando con los ayudantes de taller, guaraníes, seguramente descubrió que los modelos culturales de lo demoníaco, para ellos, no eran los diablos antropomorfos europeos, ni esos modelos se identificaban con sus miedos. Esos diablos tampoco producían el rechazo instintivo a los niños guaraníes como a los niños europeos.

Nada de todo ello se podría afirmar con seguridad si no se conservara en el Museo de Santa María de Fe - Paraguay una imagen de un *San Miguel venciendo al demonio* (**Fig. 58**), que

a diferencia de todas las demás imágenes misioneras jesuíticas de dicho tema, no representa al clásico demonio europeo, sino a una serpiente "boa constrictor", o anaconda de la que en Sudamérica hay varias especies con distintos nombres. Que el demonio se relaciona con la serpiente lo sabíamos por el Génesis y también por el *San Miguel* con cola de dragón o serpiente del museo del pueblo de San Ignacio Guazú, o el *San Miguel* del pueblo del mismo nombre de Corrientes, laguna de Iberá. Pero en ambos casos se trata de mitad serpiente, mitad demonio humano con cuernos de toro imaginados por el artista, en el primero de los casos, y en el segundo con cuerpo de demonio mujer, Aña. La encarnación real de lo demoníaco, el *Satán* del mundo de la selva americana, era la poderosa *anaconda*. Entonces Brasanelli representó entre sus últimas obras a un *San Miguel* venciendo al demonio serpiente, el terror de la selva: la *anaconda.* Los demonios oscuros, negros y antropomorfos europeos pierden en América su poder y ceden su lugar de lo maligno, demoníaco a los miedos americanos, a las fuerzas oscuras de la selva y sus pantanos, el dominio de la terrorífica *anaconda*. Otro espíritu demoníaco era el jaguar. Pero este devoraba sus presas por partes, no succionándolas enteras y el guaraní podía luchar con él con sus lanzas y flechas, contra la anaconda estaba inerme pues ella excedía toda posibilidad humana de defensa. Es la serpiente que se arrastra por el suelo, el agua y los árboles y cuyas dimensiones, potencia y modos de luchar la vuelven invencible.

De allí la divinización de esas serpientes en las culturas centro americanas que correspondía, menos a las serpientes de mordida venenosa que a la poderosa "boa constrictor" dueña, del suelo y del subsuelo, de las aguas y del aire en su carácter de "serpiente emplumada" mesoamericana. Son muy conocidas la *Quetzalcóatl* azteca y la *Kukulkan* maya a las que se construyeron varios templos y pirámides como las de Chichén Itza en la península de Yucatán. Si los mesoamericanos las adoraban como divinidades es razonable que en las misiones guaraníes las considerasen demonios.

Hoy ya las selvas no son tan impenetrables, ni las anacondas tan gigantescas en la región guaraní, pero en el pasado remoto - de donde provenía su cultura, sus mitos y también sus miedos y terrores - las había y el hombre estaba a merced de ellas pues no tenía ningún arma ni defensa cuando lo enrollaban, trituraban y devoraban. Las descendientes de aquellos monstruos, aunque probablemente de menores dimensiones y agresividad, todavía habitan la zona del Gran Pantanal donde reciben el nombre de *sukurí*, las lagunas del rio Paraguay y los Esteros del Iberá donde son conocidas como *kuriju* y *mbói jagua* (serpiente perro). En el Chaco predominan dos especies: *ñakanina hovy* (víbora azul) y *ñakanina hû* (víbora negra).

La variedad de nombres no significa que en todos los casos se trate de especies diferentes, pero lo que es seguro que las boas gigantes abundaban en Sudamérica de lo cual tenemos numerosos ejemplos en las ilustraciones del libro "*De la diferencia de lo temporal y eterno*" de Eusebio Nieremberg traducido al guaraní por el Padre José Serrano e impreso en las Misiones en 1705. En esa notable obra ilustrada con 43 láminas, además de 67 viñetas, aparecen víboras de varios tamaños, incluso gigantescas anacondas, diseñadas y grabadas por guaraníes, probablemente con la dirección de Brasanelli[161]. En esos trabajos fue, probablemente, donde nuestro artista recibió toda la información necesaria para esculpir años más tarde una anaconda como demonio en la peana de una imagen cuyo destino era el altar de una iglesia, la de Santa María de Fe. Por esta imagen Brasanelli tuvo el mérito de ser, no meramente el primero sino el único artista que tuvo la osadía de representar una *anaconda*, o una *mbói jagua* tal cual era, sin mitificarlas, como imagen del demonio luchando con *San Miguel*. El poder maléfico del mundo guaraní se encarnaba en esas serpientes y si *San Miguel* las mataba con su espada sería el Ángel de Dios preferido de sus

161 No se conserva ningún documento que así lo atestigüe, sin embargo el análisis estilístico de algunas láminas, sobre todo de la representación del cielo con santos atestigua la intervención de su mano.

creencias y religión de lo cual ningún artista, ni misionero, ni colonial se había percatado antes. Se trata de un tema teológico a la vez que de ciencias naturales y de análisis de mentalidades que un escultor europeo sintonice con la cultura local como para tomar conciencia de que la imagen de lo diabólico, monstruoso, en el Nuevo Mundo no es la misma que en el Viejo, europeo. La peana pisada por este *San Miguel* de Brasanelli, como se contempla en el museo de Santa María, no es tampoco la peana - nube redondeada de los demás santos, sino las rocas con sus cuevas y grietas que comunican con la oscura profundidad de la tierra, el hábitat de las serpientes, donde viven desapercibidas, desde donde ellas acechan a sus presas, las atacan y se retiran para devorarlas, digerirlas y ocultarse.

En *El libro de las selvas vírgenes* Rudyard Kipling describe una escena donde una boa de la jungla de la India, *Ka'a*, hipnotiza a los monos para que se aproximen y literalmente penetren en sus fauces. Toda la narración transcurre a la luz de la luna en las junglas de Bengala, y está descrita en términos mágicos donde resalta el poder casi sobrenatural de esa serpiente, boa, que si no era una *anaconda* se le asemejaba mucho. Al autor no se le escapa que la serpiente no se regía por los códigos de los demás habitantes de la selva y que a pesar del recurso literario de la humanización de todos en el relato como en los diálogos, la serpiente - boa ejerce un terror hipnótico que produce una desconfianza instintiva en todos los animales, incluso en el hombre, no sólo porque se arrastra y habita el subsuelo, sino por sus poderes extraños.

Por todo ello y seguramente por otras razones que actualmente desconocemos, Brasanelli rompió con la tradición de todas sus propias imágenes anteriores y no representó a un *San Miguel* venciendo a un demonio antropomorfo europeo, sino a uno americano que tenía forma de serpiente, pero no tampoco de una serpiente - dragón imaginaria, con garras y alas, como lo hizo un escultor guaraní, imitador de este *San Miguel*, sino de una serpiente real que se arrastra por el suelo, una verdadera *anaconda*.[162] Lo cual marca un acontecimiento, no solamente iconográfico sino también simbólico en la relación del escultor con las mentalidades y culturas americanas.

Ello también se pone de manifiesto en otro suceso, tan importante como el iconográfico del reemplazo del diablo y a veces solo diablillo de los teatros medievales europeos por la serpiente y es que el artista organizó la escena en una composición muy diferente, y mucho más relacionada con la estética americana. Esa composición se diferencia absolutamente con todos los *San Miguel* anteriores, cuyo mejor exponente es el del Museo parroquial de Itaugua, solamente entre cinco a siete años anterior a este de Santa María. Esa poca diferencia temporal indica no un cambio lento, evolutivo, sino bastante brusco, motivado por un cambio de ideas y de modos de pensar cuyas causas son por ahora desconocidas. Si comparamos ambas imágenes las diferencias son impresionantes. Mientras el *San Miguel* de Itaugua se mueve, vuela y lucha en un espacio tridimensional, sus alas, piernas, brazos y el demonio que pisa, se proyectan a los múltiples planos de ese espacio totalmente barroco. Contrariamente, el de Santa María de Fé se ubica en una composición frontal, tan bidimensional como puede serlo una imagen de bulto de su época.

Queda por analizar otro indicador, tan importante como el espacio mismo, y es el tema de la simetría, anuncio claro de la intención estilística barroca o antibarroca de un artista. La composición totalmente asimétrica del arcángel, en el primer caso de Itaugua, rompe, según la estética barroca, con toda intencionalidad, con la simetría de todos los elementos representados. Por el contrario la composición del *San Miguel* de Santa María de Fe es tan simétrica como le fue posible al artista destacarlo en cada etapa de su proceso escultórico.

162 Nos referimos al *San Miguel* de la colección del Museo del Arte Sacro de Asunción del Sr. Nicolás Latorette Bo, que se inspira en el *San Miguel* con la espada flamígera de Itaugua y en el del Museo de Santa María de Fe con la anaconda, de los cuales parece hacer una síntesis.

Podemos concluir que la presencia de un demonio americano la *anaconda*, es acompañada por una composición, la más americana, simétrica y frontal de todas las composiciones de sus imágenes conocidas hasta entonces, solamente comparable al Arcángel *San Gabriel* de la *Anunciación* de la Capilla Loreto de Santa Rosa. Dicho *Arcángel* que marcó una revolución por su sorpresiva frontalidad y simetría, no llega a identificarse de modo tan claro con la estética y mentalidad americanas por su iconografía europea tradicional. En cambio la irrupción de la "boa constrictor" en el *San Miguel* de Santa María marca un paso decisivo dado por Brasanelli hacia la adopción de elementos de las culturas autóctonas. De todos modos, ambas imágenes permiten reconocer el abandono de los recursos consagrados del arte barroco y su reemplazo por los preferidos por la estética americana como son la frontalidad y la simetría, en el caso del *San Gabriel* y en el del último *San Miguel* conocido de Brasanelli, se le suma el reemplazo del demonio tradicional europeo, por una serpiente *anaconda* amazónica, que podría corresponder también a la *kuriyú* o la *mboi yagua* guaraní.

Dicho paso de acercamiento y comprensión de la estética y temática de las culturas americanas fue fundamental y no constituye un suceso aislado y casual porque en la etapa siguiente, la de San Ignacio Miní, la planimetría y la simetría serían los motivos del éxito en la exótica fachada de los ángeles con banderas, o de la sorprendente portada de las sirenas del patio del colegio a la iglesia, y varias portadas más, entre las que se destaca, la totalmente inesperada, potada de la sacristía. El motivo de las "mariposas libando flores" de esta portada en el que algunos no ven más que extraños elementos decorativos, no debe ser interpretado solamente como una rareza destinada a sorprender al visitante, porque significa un paso muy importante, en el diálogo de culturas que se ha iniciado definitivamente en la entronización de las esculturas guaraníes en la fachada barroca de Brasanelli en Concepción.

Todas estas decisiones fueron tomadas por el hermano Brasanelli como maestro y director de los talleres de imaginería y arquitectura de las Misiones. Es difícil que haya participado algún otro consejero jesuita en dichas elecciones iconográficas y estilísticas. No sabemos si en la época de Brasanelli llegó a las Misiones la noticia de la condena de la Compañía en el pleito de los ritos chinos. De haber llegado se habría tomado conciencia de que si en China los jesuitas no podían ya hablar del "*Señor de los Cielos*" tampoco en Paraguay podían cambiar la imagen del demonio como a ellos les parecía. Más aun, existe una copia de mano guaraní del *San Miguel* de Brasanelli con la *anaconda*, pero la serpiente tiene alas y garras, asimilándose a la serpiente - dragón mítica europea a la que nos referimos anteriormente.[163] Pero una serpiente *kuriju- anaconda* americana no la representó nadie, ni tampoco nadie osó tocar ni corregir la del museo de Santa María, de la imagen esculpida por Brasanelli, aunque nadie mencionó tampoco alguno de sus nombres, y ni siquiera habló de ella. Es muy extraño que nunca se la mencione lo cual podría significar que se la asocia simplemente a algún espíritu maligno. Esto quizás podría explicar el silencio de su último cura, Jaime Oliver en los comentarios sobre el pueblo de Santa María de Fe sobre la presencia de imágenes de Brasanelli en su pueblo. Tampoco dejó nada escrito sobre la notabilidad de un *San Miguel* venciendo una *kuriju.* La *Breve relación* estaba dedicada a europeos y no hubieran comprendido el significado de este cambio iconográfico aunque los guaraníes, a quienes estaba dedicada la imagen, lo comprendieron, pero tampoco dejaron testimonios de ello. Lo importante es que en el museo está, en excelente estado de conservación y nos desafía con sus misterios. El principal de ellos, sin duda alguna, es su iconografía con la presencia sorpresiva y excepcional de la impresionante *anaconda-kuriju.*

Pero no es la presencia del demonio americano lo único extraño y original de este *San Miguel*. Lo es también, como ya fue señalado, su composición formal ajustada al plano frontal

163 Ibidem.

y además la distribución simétrica de todos los atributos y elementos iconográficos de peso y atención visual. Ellos se ordenan en dos ejes, uno vertical y el otro horizontal, que se cruzan en el centro de gravitación de la composición formado por los pliegues en forma de remolino del manto en la cintura del *Ángel*. El eje horizontal lo constituyen el brazo con la espada y la balanza en el otro extremo.

El eje vertical está formado por la peana de rocas y la gigantesca serpiente – demonio en su base, y en lo alto la cabeza del *San Miguel* coronada por una cabellera de extraños y muy enfatizados bucles, como si de una gran peluca se tratara. Esta cabellera que se fue agrandando y enfatizando paulatinamente de un San Miguel a otro, y si parecía ya exagerada en el *Ángel* de Itaugua, encuentra sin embargo su mayor expresión y razón de ser en el *San Miguel* de Santa María. Aun considerándola el atributo necesario de un Ángel guerrero, sin embargo recién en este caso, de unos bucles aparentemente sobredimensionados, es donde esa cabellera desarrolla toda su función compositiva de contrapesar visualmente con la peana de rocas y la llamativa serpiente del extremo opuesto del eje compositivo vertical. Pero lo insólito en un escultor considerado barroco es que ninguno de ambos ejes, ni el vertical y ni el horizontal, retrocedan en profundidad, sino que se atengan a un único plano frontal al igual que el resto de la composición.

Aunque pudiera resultar redundante es necesario volver a llamar la atención sobre la ubicación en el extremo opuesto estilístico de este *San Miguel* de Santa María con respecto al precedente del Museo parroquial de Itaugua, donde todos los ejes compositivos se proyectan hacia la profundidad creando una tercera dimensión triunfante como en ninguna otra imagen de Brasanelli.¿Cómo fue posible que el escultor, seguidor de Miguel Ángel y de Bernini, después de alcanzar el cenit de la espacialidad del arte barroco se oriente hacia el extremo opuesto de la planimetría, frontalidad y simetría? Claro que su simetría y frontalidad no son ya los de los artistas medievales que investigan la tercera dimensión como el ideal lejano de sus búsquedas sino la condición de aquellos estilos, como el arte bizantino, que se orientan hacia la planimetría en su afán de horizontes expresivos menos contaminados de anécdotas realistas y mas abiertos a la perfección de un clacisimo que tiende a la eternidad como parece serlo el arte de Brasanelli en sus últimas obras. Tanto desde el punto de vista iconográfico como el formal y compositivo este *San Miguel* de santa María marca una línea divisoria, un antes y un después en la obra del hermano José Brasanelli. Pero ese antes y después no significa una línea de ruptura con su pensamiento, o mejor mentalidad, barrocos, sino con los elementos formales de un estilo que la posteridad identifica como barroco pero que, como en este caso, en el fondo significa una apertura, incluso estilística, a la diversidad de las culturas del Nuevo Mundo. Apertura que no tuvo el clasicismo con sus academias que creían poder ejercer un control sobre toda cultura, comenzando con el criterio de belleza y corrección de las artes.

Mientras en América ese criterio académico se identificaba con la belleza correcta y absoluta, es el caso de Félix de Azara, o de Arsenio Isabelle, en la capital del mundo cultural, París, ese mismo criterio se estaría poniendo en duda en los, cada vez más frecuentes salones de los rechazados, los que serán cada ves más radicalizados en su oposición a las academias. Finalmente, ya a comienzos del siglo XX, fue Pablo Picasso, con su aceptación del arte negro, el que oficializó la apertura de Europa a las culturas del mundo consideradas hasta entonces marginales, primitivas o poco desarrolladas. Ese mismo pensamiento no tardó en extenderse a la filosofía y a la antropología cuando Claude Levi Strauss, en la segunda mitad del mismo siglo dio a conocer su revolucionario *La pensèe sauvage* con idénticas ideas que habían aplicado ya más de dos siglos antes algunos jesuitas, como el Padre Florian Paucke, o el húngaro Ladislao Orosz, o en nuestro caso José Brasanelli en las artes de sus Misiones.

84.-El descubrimiento de los componentes lúdicos de la mentalidad guaraní.

La búsqueda de nuevos objetivos, totalmente diferentes a aquellos en los que se formó el oficio del hermano Brasanelli durante el aprendizaje europeo, marcará nuevos derroteros que hoy es posible descubrir y seguir de obra en obra, en la veintena de imágenes identificadas. Para ello es indispensable contar con un hilo conductor entre esas cuatro décadas de labor creativa americana. Esa guía surgirá de una teoría sobre el conjunto de la obra de Brasanelli.

A medida que fue asumiendo los valores frontales y hieráticos del arte guaraní (estatuas columnas-horcones) los pliegues verticales fueron tomando más importancia y corporeidad, diferenciándose más claramente del sistema de los pliegues cortos y curvos del modelado. También éstos destacaban miembros cada vez más firmes cuya función tectónica era cada vez más enfatizada. Todo apuntaba a una mayor claridad y orden comprensibles para la mentalidad guaraní. Donde había arabesco, éste se desarrollaba muy enfáticamente sin invadir zonas colindantes. Los pliegues verticales no se confundían con los otros y los curvos también se agrupaban cada vez más rítmicamente. El resultado fue casi incomprensible para la lógica europea pero de más fácil y clara lectura para el guaraní.

Entre las posibles interpretaciones de esta última etapa cobra fuerza la idea de atribuir al hermano Brasanelli el mérito de haber superado los lazos y condicionamientos del realismo del arte de su época, para anticiparse a las búsquedas de los siglos posteriores. El abandono de las convenciones de su formación europea le permitió intuir en forma anticipada los ideales y metas del arte occidental de los dos siglos siguientes. En estrecha convivencia con las culturas americanas recibió notables influencias. Su lenguaje artístico se orientaba, en lo formal, hacia la geometría, y en la expresión, hacia una semiótica de signo mágico y elocuencia elemental. Pasó así del manierismo protobarroco de la primera etapa - de San Ignacio Guazú, de *San Borja* y la de los pueblos del Uruguay - al pleno barroco con el *San Miguel de Itauguá* o el *Crucifijo* del lazo en la muñeca (hoy *Yacente* en la Catedral de Corrientes) A partir de allí adquirió mayor serenidad y monumentalidad que anticipan cierto gusto clásico en la *Virgen de la Candelaria*, o cierta gestualidad expresionista en *La Anunciación* de Santa Rosa, o en el *San Miguel con la anaconda*, e incluso un anticipo del cubismo en los paños del *San José* (los tres de Santa María de Fe). Estas últimas obras revelan búsquedas que escapan a cualquier influencia posible del triunfal arte barroco-berniniano de entonces, y sólo pueden atribuirse a su progresiva inmersión en el geometrismo y semiótica de las culturas americanas, entonces consideradas "primitivas".

El tratamiento sintético de las superficies y el acabado cuidadoso de los encuentros de los diferentes planos otorgan al rostro de *Santa Bárbara*, así como también al de *San Miguel* (ambos de Santa María de Fe) un sello misionero y a la vez moderno que los distingue de cualquier otra talla de su época. Creemos lógico suponer que se trata del estilo de síntesis final de las diferentes búsquedas del artista. Ello es también una de las características más distintivas del *San José con el Niño*, del mismo museo misionero paraguayo.

En esta última imagen la geometrización de los paños es impactante porque se manifiesta, no ya encubierta bajo formas estilizadas, sino proclamada en prismas y rombos de contornos angulosos y facetados. Pareciera como que los pensamientos del escultor cristalizaran de pronto en formas geométricas, abandonando la tradicional mímesis de la natural caída de los paños cuya estricta lógica gravitatoria imponía estrechos límites a los artistas del Renacimiento, los que el arte barroco amplió notablemente y que esta imagen pareciera superar definitivamente. Tan audaz intención, en una obra situada en las primeras décadas del siglo XVIII, podría hacer pensar en otras explicaciones. Se podría suponer que en ese caso se trató de un simple esbozo dejado inconcluso y luego policromado y dorado por sus discípulos. Sin embargo, el acabado, la terminación muy

refinada del rostro, de los cabellos, manos y pies del noble patriarca, así como la talla perfecta del *Niño Jesús* y del *Ángel* que, sentado en la peana, tocaba un instrumento de viento, no dejan dudas sobre las intenciones del artista de presentar finalizada de ese modo su obra.[164]

Lo más importante en ese estilo de síntesis de su última época es la toma de conciencia de Brasanelli de una de las características invariantes más importantes de la cultura guaraní que son sus aspectos lúdicos. Esa constante es la que más efecto causa en el actual visitante de los museos misioneros y que a pesar de su permanente presencia en todo arte guaraní solo con mucha dificultad logra ser definida con claridad y certeza. Pero es la presencia de ese carácter lúdico en las obras escultóricas de Brasanelli lo que recién les permite a las mismas lograr plenamente su admirado carácter misionero. Podría ello ser considerado como un logro más del artista en su búsqueda de sintonizar con el lenguaje y la mentalidad guaraníes y conquistar de ese modo a sus reacios feligreses. Como no tenemos ninguna mención de alguna fuente escrita sobre el tema, solamente podemos alegar a favor de esa tesis el dato importante de la exclusión de la "*Breve Relación*" escrita por el último párroco de ese pueblo, el padre Jaime Oliver, de toda obra de Brasanelli de ese período que podría juzgarse demasiado abierta y relajada con respecto a los aspectos dogmáticos y teológicos correctos europeos a los que no se ajustaba acabadamente la mentalidad y cultura guaraníes. Uno de estos temas posibles de crítica es el énfasis quizás excesivo, de los aspectos lúdicos en estas imágenes de Brasanelli.

La presencia de dichos elementos parece adquirir total conciencia y lucidez recién en estas imágenes del que suponemos fue el "retablo de la reconciliación" ofrecido por Brasanelli, en su despedida, al pueblo de Santa María. Esas manifestaciones lúdicas parecen competir en el logro de su expresión en las diferentes imágenes del mismo retablo. En el *San José* se define en la oposición de la actitud de juego entre los dos infantes, el *Niño Jesús* y el *angelito* y el carácter sobrio, reservado y patriarcal del *San José*. Parecida oposición, pero lograda de un modo formal muy diferente lo logran los pliegues del manto de *Santa Bárbara*, los que jugando entre si ascienden hasta la adusta torre, opuesta en su simple y enfática geometría, abrazada en un gesto muy afectivo por la misma mano izquierda que sostiene y también casi abraza la palma de su cruel martirio.

Se podría pensar que en estas figuras agotó el escultor todos sus recursos expresivos que aluden al juego y a la alegría visual de representarlos en increíbles combinaciones formales e iconográficas. Pero en cada imagen los espectáculos se renuevan dando la impresión que el artista también juega con el espectador guiando su ojo por senderos sorprendentes e imprevistos. En el *San Miguel* con la anaconda la atención queda capturada en el remolino de su manto en cuyo centro un moño en forma de flor estabiliza el giro vertiginoso de los pliegues difíciles de inventariar y que otorgan al ángel todo su misterioso poder sobrenatural. Pero en un guerrero tradicional es la cabeza con los adornos plumarios el centro de la atención visual. Por algo los guaraníes se llamaban "los adornados" y en este caso las plumas son reemplazadas por una gran cabellera de poderosos bucles los que engalanan y subrayan la misteriosa fascinación que ejerce el príncipe de la milicia celestial en su lucha con la Anaconda-Lucifer mientras empuña en su brazo derecho la espada mortífera y en el izquierdo la balanza del pesaje justiciero de las almas.

85.-El P. Jaime Oliver y la omisión de Brasanelli y sus obras en su historia de la "Florida cristiandad guaraní" y de su pueblo Santa María de Fe.

La conclusión del apartado anterior puede ser muy válida sobre todo si tenemos en cuenta la presencia de la boa constrictora - kuriju que reemplaza como símbolo del mal a los demonios

164 El angelito, según lo interpretan algunos lugareños, es San Juan Bautista Niño. En la actualidad, ha sido sacado de la peana del *San José* y cumple el rol de Niño Jesús en el pesebre del mismo museo. Pero los orificios de las alas lo desmienten.

tradicionales europeos. A los conspicuos jueces de la Inquisición esa libertad que se permitía el artista en cuanto a la iconografía elegida y representada para el culto de los templos podía resultarles sospechosa, dados los antecedentes y el clima reinante en la cuestión de los *ritos chinos* ya que la atención de la búsqueda de herejías se centraba en esa época sobre las estrategias de la acción misional de los jesuitas.

Llama mucho la atención que el culto jesuita Oliver, sobre todo en cuanto al arte se refiere, haya dedicado tan encendidos elogios a otra obra de Brasanelli, el *San Borja* adorando la Eucaristía y por el contrario no haya dejado ni una mención de las obras del escultor en su propio pueblo, ni en el pueblo vecino de Santa Rosa donde había obras tan importantes, como es la famosa *Anunciación.*

Habría que considerar también si la sonrisa tan radiante del *San Gabriel* no les resultaría excesivamente desenfadada a los que estaban acostumbrados a los contenidos ángeles de Lippi y del Beato Angélico. Por supuesto que el padre Oliver se cuidó de mencionar también al *Crucifijo* de Brasanelli de Loreto, con lazo en una muñeca y barba según la moda del siglo XVIII instaurada por Bernini. Todos elementos iconográficos que aún hoy sorprenden por la creatividad y libertad que se permitió el artista. Es posible pensar que la propia censura jesuítica hubiera impedido su mención en ese escrito difundido poco antes o algo después de la expulsión de la Compañía de sus Misiones.

Se trata de un tema reiterativo pero que no encuentra ningún eco hasta ahora en las investigaciones de las misiones jesuíticas, las que no están ni en contra ni a favor de la tesis de que la condena en Roma a los jesuitas pudo haber modificado su política misional y su "*glasnost*" o sea la publicidad de sus métodos misionales. En una palabra, los investigadores prefieren manejarse con evidencias directas, documentos reconocidos y no con sospechas, con poco, o ningún fundamento. O sea que si los jesuitas tuvieron éxito en su política de encubrimiento y destrucción de evidencias debemos aceptarlo y escribir una historia sobre esas evidencias y dejar de lado todas las sospechas posibles, por más que muchas veces adquieran crácter de evidencias como parece ser el caso de los escritos y comentarios sobre el carácter innovador de ciertas obras y actitudes de Brasanelli. Sin adoptar una actitud radical para este caso, tampoco resulta prudente la actitud del avestruz que esconde su cabeza en la arena para no ver las evidencias de que está siendo alcanzado por sus perseguidores.

El caso de Brasanelli no es de fácil solución porque, tratándose de alguien tan talentoso en sus obras y brillante en las calificaciones proporcionadas por sus catálogos secretos, es difícil pensar que en sus casi cuarenta años de vida americana no haya dejado ninguna frase escrita sobre ninguna de sus obras, ideas y convicciones artísticas, o religiosas a sus familiares, amigos de ultramar, ni sus hermanos de religión y compañeros en su labor misional. Si admitimos la remota posibilidad de que así fue y que nada, absolutamente nada escribió el Hermano en toda su vida, también debemos admitir la posibilidad, ya no tan remota, de que la censura posterior al provincial Lauro Nuñez destruyó, por alguna razón, cualquier escrito donde figurara su nombre. Además es muy significativo que un escrito sobre los progresos de las artes misioneras como lo es *La Breve Relación* del Padre Jaime Oliver, sea tan pródiga en sus elogios de las obras académicamente perfectas y teológicamente intachables como es el *San Borja* sobre nubes adorando la Eucaristía, y no deje ninguna mención de un *San Miguel* matando a la anaconda. Las sospechas se acrecientan si se tiene en cuenta que aquella obra esta alejadísima y separada por grandes ríos y esta otra se hallaba en el templo, de frecuentación diaria, de su parroquia.

La Historia de las Misiones Jesuíticas sería escrita de muy diverso modo, con mucho más rica y compleja documentación, de no haber actuado una censura tan radical y a veces tan torpe en la

expurgación de unos testimonios documentales con los cuales sería posible escribir otra historia, que superaría ampliamente a la que conocemos, que no deja de ser notable a pesar de tantas obras, evidencias, testimonios y monumentos incendiados, demolidos y perdidos.

Podríamos conocer así algunos escritos con los comentarios del artista recién llegado sobre la polémica con los escultores de Santa María de Fe, o sobre sus grandes trabajos en San Borja. Seguramente dejó alguna mención sobre el sitio de la ciudadela portuguesa del Santo Sacramento o sobre la campaña contra los charrúas, guenoas y minuanos confederados. Lo que no faltarían en sus escritos, seguramente, serían algunas razones y reflexiones por qué en la fachada de Concepción optó por las imágenes en el estilo antiguo de los escultores guaraníes. Como soñar no cuesta nada podemos imaginar también algunas explicaciones sobre la presencia de la anaconda *kuriju* en sustitución del diablo europeo en la peana del *San Miguel* de Santa María de Fe.

Lo que si es seguro es que la historia de las Misiones jesuíticas del Paraguay sería muy diferente de la actualmente conocida si no hubieran intervenido las tijeras o las hogueras de la censura de la misma Compañía de Jesús ante el peligro de nuevas condenas comparables a las ya recibidas en el trágico pleito con los Dominicos y los Franciscanos denominado "*de los ritos chinos*".

La documentación que no sufrió censura y que no representaba peligro alguno para la Compañía es la más inocente enumeración de los hechos no polémicos ni cuestionables desde ningún punto de vista. Los historiadores pueden sentirse seguros de escribir sus historias sobre documentos claros y seguros, aunque no sean absolutamente verídicos, ni totalmente exactos ni correctos en cuanto a la veracidad de los hechos ocurridos. Afortunadamente poseemos otras fuentes como son las obras de arte que narran otra historia, diferente de la que sobrevivó a la censura.

CAPÍTULO XII

EL NOVENO DESTINO: UN TEMPLO QUE SUPERA TODAS LAS PREVISIONES, PERO SIN RESTOS DE ALTARES E IMÁGENES, SAN IGNACIO MINÍ (ARGENTINA)

86.- Una fachada imponente "de columnas, arcos, nichos y otras labores de piedra" nunca vista en las Misiones.

Las noticias del P. Oliver sobre la iglesia de San Ignacio Miní, son como siempre, muy valiosas:

> "*Es capaz, de tres naves; media naranja perfectamente hecha y hermosa; el retablo mayor con mucho arte, con 6 nichos que ocupan 6 bellas estatuas. Los 4 altares colaterales son a cual mejor, por su especial idea con hermosas estatuas de santos de nuves con muchos Ángeles y con primoroso adorno en todos ellos. La Iglesia vestida toda de pinturas: la portada es bella, de columna, arcos, nichos y otras labores de piedra*".[165]

De toda esa descripción lo único sobreviviente es la portada en ruinas. (**Fig. 63**) Para saber como era esa "*especial idea con hermosas estatuas de santos de nubes y muchos ángeles*" debemos tener en cuenta a los ángeles sobre el retablo de Santa Rosa y partiendo de esos *angelitos músicos* (**Fig. 55**) y del ejemplar del *Angel adolescente* del Museo del Barro (**Fig. 64**) reconstruir imaginariamente el interior del templo de San Ignacio Miní con esas imágenes de nubes, ángeles y santos salidos de las gubias del hermano escultor. De ellos tenemos una muestra, aunque tallada en la rígida piedra *itaky*, en los ángeles con banderas que flanquean la portada principal del mismo templo. Se trata evidentemente, aunque en otra materia, de hermanos casi gemelos de los *músicos* de Santa Rosa y del ángel músico en vuelo del Museo del Barro.

Dicha "portada" a la que le hemos dedicado varios estudios[166] merece, en su inserción en el trayecto biográfico de Brasanelli, una diferente y renovada mención y un nuevo abordaje. Es difícil pensar cómo un arquitecto lombardo pudo tener el atrevimiento de levantar con solo piedras y al modo guaraní con horcones internos, sin argamasa de cal, tan alto lienzo de pared-fachada, y que además en ese muro, que deberá afrontar vientos huracanados y lluvias torrenciales, logró esculpir imágenes, columnas, frisos, frontones partidos que configuren una solemne e imponente fachada para tan enorme templo. Se trata de un arquitecto-escultor en la cumbre de su trayectoria técnica y artística que resolvía con solvencia problemas de ingeniería constructiva y que pudo legar a la posteridad un monumento arquitectónico único. Dicho monumento se preservó en su mayor parte gracias a otro arquitecto, Carlos Luis Onetto, tan empecinado como su autor en lograr dotar de solidez y perdurabilidad a dicho emprendimiento. Aquella obra de rescate y restauración se llevó a cabo entre 1941 y 1946, siendo interrumpida, a pesar de los reclamos del director de obra para completar su restauración. Si la economía de una nación poderosa en sus empresas industriales, agrícolas y ganaderas tuvo dificultades para

165 OLIVER, *Breve noticia de la numerosa y florida cristiandad guaraní*, f. 4 v. 227.
166 SUSTERSIC, "La fachada de San Ignacio Miní, entre hallazgos y nuevos enigmas", 1994.

completar la restauración del templo de San Ignacio Miní, ¿cual habrá sido el esfuerzo exigido a la economía de los pueblos misioneros para levantar este y otros templos, rodeados de casas de indios e instalaciones necesarias para un poblado de aquella época?

87.- La portada de "las sirenas" del patio del Colegio al interior del templo.

Como ya fuera señalado, de sus últimas dos residencias consagradas a trabajos de arquitectura, nos han llegado de su segura autoría, sólo las dos cabezas de *ángeles*, (**Fig. 65**) de gran calidad, de la portada principal de San Ignacio Miní.

Pareciera que la simplificación y geometrización de sus últimos trabajos, como la *Santa Bárbara* y el *San Miguel* de Santa María de Fe lo prepararon para la talla del rústico itaky o asperón rojo, arenisca que Brasanelli habilitó plenamente para los futuros trabajos de escultura y arquitectura en las Misiones, como son los dos templos de Prímoli y sobre todo, el extraordinario Friso de los ángeles músicos de Trinidad.

Constituye una pérdida irreparable la destrucción de todo el equipamiento de las iglesias del Paraná: Corpus, San Ignacio Miní, Loreto, Santa Ana y Candelaria.

Atribuimos a Brasanelli los proyectos de todas las portadas y las ornamentaciones de los vanos en San Ignacio Miní que destacan la concepción de un arquitecto-escultor. Según Oliver: "[…] *la portada es bella, de columnas, arcos, nichos, y otras labores de piedra*".[167]

Así como el proyectista de la fachada de la iglesia de Concepción pudo tener presentes algunas ideas de Miguel Ángel para las fachadas adornadas con nichos y esculturas, en San Ignacio Miní podrían testimoniar esos recuerdos las dobles columnas adosadas de la portada central y los frontones partidos de su coronamiento. Pero en la fachada misma, en la parte superior, por los testimonios que quedaron, parece haber prevalecido la planimetría. Los dos ángeles con banderas y los fragmentos de un jinete con su cabalgadura, los cuales se guardaban hasta no hace mucho y que dibujó Onetto,[168] permiten suponer que las "otras labores de piedra" a las que alude Oliver eran relieves de ángeles y otras figuras alegóricas, pero no imágenes de bulto como en Concepción. Testimonia su conocimiento y admiración por el gran florentino también la escalera curva con roleos, semejante a la *scala* del vestíbulo de la Biblioteca Laurenciana, que aún se conserva en Santa Ana, a pesar de la destrucción general de aquellas ruinas.

En San Ignacio Miní son notables las portadas del templo al cementerio, al patio del colegio, a la sacristía y al refectorio. Todas demuestran que Brasanelli, lejos de ser un improvisado arquitecto, tenía una formación clásica-manierista sólida, y que además poseía el genio artístico necesario para usar con libertad ese lenguaje y combinarlo con la realidad de las circunstancias americanas: los materiales disponibles, el sistema constructivo de la estructura de horcones de madera, la falta de cal y los aportes más importantes: la mano de obra, la mentalidad y gusto especial y diferente de los guaraníes que realizaban los proyectos y el espacio selvático distinto donde se emplazaban dichas obras.

De los relieves que se conservan podemos atribuir a su mano, con seguridad, sólo las cabezas de los dos *ángeles* de la fachada principal. También un bajorrelieve en el baptisterio, en técnica del *rilievo schiacciato* con un *Bautismo de Jesús en el Jordán*, hoy casi irreconocible, muestra sus conocimientos de la escultura renacentista y de los relieves de Donatello.

Pueden reconocerse algunas intervenciones de su mano en la portada de la iglesia al patio del colegio (**Fig. 66**). Su concepción de la misma con la división del universo en tres órdenes (aire,

167 OLIVER, *Breve noticia de la numerosa y florida cristiandad guaraní*, f. 4 v. 227. ARSI.
168 Onetto, Carlos Luis: *San Ignacio Miní*. Dirección Nacional de Arquitectura, Buenos Aires, 1999. Pgs. 158, 159.

tierra y agua) pueden ser de su invención, así como el lejano parecido de las dos sirenas con la estatua de la *Noche* de las tumbas mediceas de San Lorenzo en Florencia, se podrían asociar a las demás evocaciones de su admirado Miguel Ángel.

En cambio los dos *Ángeles* de la fachada principal fueron ejecutados con otra técnica apropiada para el efecto monumental de visión a la distancia de esa fachada. Fueron esculpidos en varios niveles, escalonados con rigor geométrico, que definen las cabezas, los brazos y ambas banderas con sendos pliegues, los cuales marcan la profundidad en un esquema dominado por la planimetría, ceñida a la inmensa superficie de la fachada. (**Fig. 65**).

Podríamos preguntarnos cómo ese maestro tan hábil en la talla de imágenes de bulto no proyectara alguna escultura exenta para esta fachada, como lo hizo en la iglesia de Concepción. Sin embargo, en San Ignacio Miní ningún elemento rompe la sobria y elegante planimetría de los lienzos de piedra de las grandes cajas murarias. Brasanelli exhibe aquí la madurez alcanzada tras una larga trayectoria. Los diferentes elementos renacentistas, manieristas y barrocos de su formación europea han logrado una síntesis con el realismo mágico o *chamánico* de la cultura escultórica guaraní del siglo XVII. Ellos unen las influencias de sus lenguajes europeos con la planimetría general de la arquitectura y escultura americanas.

Llama mucho la atención que estos dos *Ángeles*, de indudable factura brasanelliana en sus rostros, brazos y manos, no luzcan en sus túnicas los pliegues quebrados y geométricos, tan característicos de toda la estatuaria del maestro. Suponemos que, al igual que ocurrió con la *Verónica* de la fachada de Concepción, los cuerpos de estos dos relieves, así como muchos otros elementos escultóricos de San Ignacio Miní, pudieron surgir de la colaboración de los escultores guaraníes, los mismos que tallaron las imágenes de la fachada de Concepción, que pudieron ser originarios de Sta. María de Fe. Lejos de aquellos primeros años en los que los tallistas guaraníes debían copiar fielmente sus modelos, tanto en Concepción como en sus últimos trabajos en San Ignacio Miní y en Santa Ana ellos colaboraron con su iniciativa y creatividad en la realización de estas últimas obras. Ello resalta con mucha evidencia en los relieves de las mariposas libando flores en la portada de la sacristía, de evidente creación guaraní. Pero en cuanto a los pliegues de las túnicas de estos *Ángeles* ellos no parecen de los escultores guaraníes y menos del maestro Brasanelli. Probablemente sean de algún ayudante de la restauración que marcó así su origen no histórico (como un "strateggio").

De ese modo San Ignacio Miní y Santa Ana serían los últimos y los más logrados estadios de esa síntesis que buscó Brasanelli a partir de sus primeras obras en las misiones. Cuando la muerte interrumpió su labor, ya había elaborado, en estrecha colaboración con los escultores guaraníes, un lenguaje formal escultórico y arquitectónico que hoy se conoce como "misionero" y además había perfeccionado la difícil técnica necesaria para expresarlo.

Su mayor mérito reside en los puentes que tendió entre dos mundos, aparentemente muy distantes: el de la cultura guaraní del bosque y la selva americanos y el mundo de la cultura barroca urbana europea. Pero de esas grandiosas síntesis, según las describe el padre Jaime Oliver y según la anticipaban las notables obras de los pueblos donde residió y trabajó Brasanelli con anterioridad, no quedan ni las cenizas en que las convirtieron las grandes hogueras en que ardieron los cinco pueblos del Paraná. Aunque no hay total certeza, quizás se salvó, como asegura Josefina Plá, alguna que otra imagen trasladada a la margen derecha del Paraná, en espera de que un cuidadoso análisis estilístico la reconozca entre la imaginería de los museos y colecciones paraguayas y riograndenses.

La pérdida de toda la imaginería de la iglesia de este pueblo es para la cultura y la historia de arte un daño incalculable. Seguramente quien planeó y dio la orden de esa destrucción, como los que la ejecutaron, pensaron que llevaban a cabo una labor patriótica porque esa acción

facilitaría la conquista de ese territorio. Probablemente las tropas de Chagas que llevaban a cabo las mismas destrucciones en los pueblos de Uruguay también planeaban apoderarse de esos pueblos y sus estancias. Cuando leemos la descripción de Jaime Oliver de todo el equipamiento de ese templo, labor de los últimos años de vida de Brasanelli, no podemos aceptar pasivamente esa catástrofe histórica, que no fue resultado de terremotos, inundaciones ni otros efectos inevitables de la naturaleza, sino consecuencia de decisiones premeditadas y de fríos y mezquinos cálculos humanos. Toda esa destrucción apocalíptica no encuentra fácil parangón en la historia humana. Es comprensible el calificativo de "el Atila de América" para el Mariscal Do Chagas y sus tropas pues sus saqueos e incendios solo encuentran parangón con las de los hunos en la invasión al Imperio Romano. El espectáculo de las ruinas de los pueblos y sus templos suscita en el turista una gran admiración. Pero en el investigador, además de la admiración, surge una incontenible rebeldía que solo puede hallar sosiego en la reconstrucción virtual, fragmento tras fragmento de lo que fue aquella realidad erigida en siglo y medio de pacientes trabajos y sacrificios y destruida en un santiamén por unas pocas órdenes y gestos de barbarie, soberbia y el perpetuo telón de fondo de la discriminación racial, del antijesuitismo y de mezquinos cálculos geopolíticos.

88.- La "portada de la sacristía" que brota de cálices vegetales junto a las mariposas libando flores.

A pesar de la total pérdida de los cinco retablos y de todas sus imágenes, San Ignacio Miní atesora valiosísimos testimonios de la sintonía y feliz encuentro de dos culturas aparentemente ubicadas en extremos distantes. Quizás el ejemplo más notable lo constituye la portada de la sacristía. (**Fig. 67**)

La galería sur del patio del colegio está alternada de aberturas enmarcadas con pilastras cuyos capiteles, de mucho bulto, se caracterizan por motivos clásicos de hojas de acanto. En dichos capiteles de dos grandes hojas que parten de un tallo central, los guaraníes veían mariposas de alas abiertas, imaginándolas encaramadas en una planta de cuya flor libaban el néctar. Seguramente se lo comentaron repetidas veces al maestro, el cual les sugirió que ellos mismos las tallen en esa actitud reservándoles dos paños de pared privilegiados en la portada de la sacristía.

Tampoco podemos descartar que ellos se lo hayan así propuesto. En cualquiera de los dos casos, sin duda, la relación de Brasanelli con sus ayudantes estuvo muy lejos del estereotipo de cultura dominante y cultura dominada en que la posteridad suele pensar la relación de los jesuitas con el pueblo guaraní. Que no se trata de ninguna "idealización" lo prueba este bellísimo relieve de mariposas libando flores, todas diferentes, que aún se conservan en la portada de la sacristía de San Ignacio Miní. Solo la imaginación puede reconstruir lo que fueron estos relieves en su estado original iluminados con bellos colores en los que los guaraníes tenían excelente gusto y mucha habilidad.

Obras de arte así solo pueden surgir en un clima de libertad y sin duda de aliento y compenetración del maestro con sus colaboradores e identificación de estos con aquel. Estas bellísimas mariposas libando flores demuestran mucho más que las teorías sobre el poder de Michel Foucault, inspiradas en sociedades europeas y cuya aplicación a la sociedad misionera, aunque muy cómoda pues exige poco esfuerzo intelectual, es sin embargo forzada y alienante.

89.- El interior de San Ignacio de cinco retablos de "nuves y ángeles en vuelo"

Repetimos la descripción del padre Jaime Oliver que es muy importante y contiene mucha información no siempre tenida en cuenta:

> "*La del Pueblo de San Ignacio Miní es capaz, de tres naves, media naranja perfectamente hecha y hermosa. El retablo mayor con mucho arte con 6 nichos que ocupan 6 bellas estatuas. Los 4 altares colaterales son a cual mejor por su especial idea con hermosas estatuas, de santos: de nuves con muchos ángeles y con primoroso adorno en todos ellos. La iglesia toda vestida de pinturas: la portada es bella de columna, arcos y nichos y otras labores de piedra.*" [169]

Pocos maquetistas, mejor dicho ninguno, ha representado en su maqueta la cúpula, o "media naranja", del templo de San Ignacio Miní. Uno de los más hábiles, Helmud Helman, al conocer el dato se propuso corregir su gran maqueta, pero la muerte le impidió cumplir su propósito, el que tampoco fue llevado a cabo por sus descendientes y continuadores.

La información brindada por Jaime Oliver se complementa con la de un plano del Archivo General de la Nación de Buenos Aires donde se registran las cantidades que debió "alzaprimarse" cada columna horcón del templo para que el techo logre su nivelación correcta para que no haya goteras. Los cuatro horcones del encuentro de la nave central y el presbiterio con el transepto exigieron mayor alzaprimado ya que el peso de la cúpula aumentó su hundimiento. Por si esto fuera poco existe otra prueba, igualmente contundente, de que el templo de San Ignacio Miní tenía cúpula proyectada al exterior. Esa prueba es la escalera de piedra que asciende desde atrás de la sacristía y la sala capitular, hasta el tejado de la iglesia. Se trata de las cúpulas inventadas por Brasanelli, asentadas sobre gigantescos horcones y que exigían un fácil acceso para su mantenimiento y frecuentes reparaciones.

90.- Los dos ángeles con banderas y el ángel músico del Museo del Barro de Asunción: los puentes posibles entre el Tebicuary y el Paraná.

Numerosas tallas aisladas de santos y ángeles músicos de Santa Rosa, que fueron arrancadas de los retablos, se salvaron de las llamas con ayuda del vecindario. El *Ángel músico* del Museo del Barro de Asunción, Paraguay (**Fig. 64**) es cercano al estilo de esas imágenes de ángeles del ático del retablo de Santa Rosa. No se puede negar cierto parentesco entre ellos. Si bien la mano del escultor es la misma, no se pueden ocultar ciertas diferencias: este ángel no es un niño, como los otros dos de Santa Rosa, sino un adolescente. Las pequeñas alas parecieran diferenciarlo de los del ático que no las tienen. Sin embargo, un examen de dichas alas y la espalda demuestran que este, en su estado original, tampoco las tenía. Aunque las botas son exactamente iguales, los paños del ángel adolescente exhiben un diseño más cuidadoso en la cobertura del sexo, acorde a la edad y desarrollo de su cuerpo. También el mechón del frente, tripartito, es idéntico al del angelito negro. Pero no sopla, como los angelitos del ático, sino que parece cantar al ritmo de un laúd, u otro instrumento cordófono apoyado contra su vientre. Su diferente composición hace suponer una ubicación lateral en el retablo de origen. Por su condición de ángel adolescente es casi seguro que perteneciera al conjunto de los ángeles que sobre nubes revoloteaban entre los retablos y la cúpula de San Ignacio Miní, cuyos "*cuatro altares colaterales son a cual mejor, por su especial idea con hermosas estatuas de santos de nuves con muchos Ángeles y con primoroso adorno en todos ellos".*

Este ángel músico es un ejemplo, único sobreviviente, de las muchas figuras de ángeles adolescentes en la obra de Brasanelli, a los que Jaime Oliver dedicó tan entusiastas comentarios. Juntamente con los ángeles con banderas en la fachada de San Ignacio Miní, estos cuatro altares debieron de constituir un solo conjunto inseparable que impresionaba a los viajeros y era el orgullo de los sanignacianos, no sólo por la novedad y audacia de su diseño sino también por la atracción fascinante de su color. Los angelitos niños como los de Santa Rosa y Santa María de

169 OLIVER, *Breve noticia de la numerosa y florida cristiandad guaraní*, f. 4 v.

Fe, por su tamaño menor, se perderían en el gran templo de San Ignacio. El ángel adolescente del Museo del Barro, está como en escala, junto con los ángeles con banderas, con el gran templo de San Ignacio Miní y sus cuatro extraordinarios retablos colaterales donde Brasanelli dejó liberada su fantasía en una explosión de creatividad sin precedentes. Por su rostro, la anatomía del cuerpo, los pliegues del cuello y los del paño de la cintura, el *Ángel músico* del Museo del Barro proclama la mano del gran escultor y maestro de las Misiones: José Brasanelli en su último período.

Los dos relieves de ángeles que flanquean la entrada al templo permiten establecer comparaciones con los rostros de los ángeles de las últimas obras de Brasanelli en Santa María de Fe y en Santa Rosa y fundamentar así la continuidad de la evolución estilística del proceso creativo y del pensamiento del maestro y la orientación de los talleres que él dirigía y que participaron activamente de esas labores, de sus proyectos y sus estilos. En ese aspecto el *Ángel* del Museo del Barro, es uno de los valiosísimos y escasos eslabones perdidos entre los angelitos músicos de Santa Rosa y de Santa María de Fe del Tebicuary y los pueblos de la ribera paraguaya del Paraná, con las *nuves con muchos Ángeles* de la otra orilla, de San Ignacio Miní y Santa Ana (de la Mesopotamia Argentina). Pero esos ángeles no constituían sólo una parte interesante de la ornamentación de dicho templo, sino que además formaban parte del diseño de la *especial idea* de que, de no haber sido destruidos por los incendios ordenados por Rodríguez Francia, habrían podido extender la admiración de la humanidad por el barroco de Bernini y Brasanelli, desde Italia a estas latitudes australes del continente americano. Se trata de un tema demasiado importante para no volver a abordarlo más adelante.

91.- Una Inmaculada llena de misterios: la "Cieguecita" de las Misiones y el epílogo de la polémica de las miradas iniciada treinta años antes.

La *Inmaculada* (**Fig. 68**) de la colección Ramón Duarte Burró, exhibida en el Museo del Barro de Asunción en la muestra de julio del año 2013 titulada *El Retorno,* tiene algunas características de las obras de Brasanelli y otras muy sorprendentes que hasta entonces no se conocían entre las del maestro. Entre las primeras podemos mencionar los pliegues del manto y de la túnica. En el corpus brasanelliano son algo arcaizantes, o sea, no comparten las características del plegado de paños de las últimas obras que conocimos en Sta. Rosa o Sta. María de Fe (hoy más conocida como Santa María). En los pliegues del borde inferior de la túnica se destaca la presencia de mano guaraní del mismo modo que en el moño del cinto. La participación tan decidida y manifiesta de escultores guaraníes, con su estilo y sus gustos, es también algo nuevo en una obra de Brasanelli. Donde también se explayaron dichos escultores es en la serpiente que pisa la *Inmaculada.*

El manto es el clásico de las Vírgenes de Brasanelli, probablemente demasiado enfatizado por el color del repintado. La cabeza descubierta es característica de las últimas Vírgenes del maestro, así como las manos cruzadas sobre el pecho con los dedos organizados según el estilo del escultor, reunidos el anular y el medio.

Lo que hasta ahora no conocíamos en sus Vírgenes, suponiendo la imagen provenga de San Ignacio Miní o Santa Ana, es su mirada tan cubierta por los grandes párpados, al modo de "*la Cieguecita*" de Martínez Montañés de la Capilla de los Alabastros de la Catedral de Sevilla. Podría tratarse de un retorno a sus recuerdos europeos que tendría un antecedente en el *San Antonio* de San Ignacio Guazú, cuyo rostro no solamente se le parece por los ojos entornados, sino también en lo restante de su cara, boca, nariz y mejillas, además del cuello, mentón y leve papada.

La extraña semejanza entre obras tan distantes en el tiempo, como el *San Antonio* (**Fig. 17**) del Museo de San Ignacio Guazú y esta *Inmaculada, La Cieguecita* de las Misiones*,* es lo que más ahonda el misterio, que titula o preside este capítulo. Pero ello no es consecuencia de las obras en si mismas, utilizamos el plural por referirnos también al *San Antonio*, sino que el misterio se agranda por la falta de obras de las mismas localidades e igual período con que llevar a cabo comparaciones para consolidar la idea de una etapa de vuelta a los orígenes en los últimos años de Brasanelli.

Sin embargo, si comparamos los párpados de las cuatro imágenes que rodean a la *Virgen de la Candelaria* en el retablo de Brasanelli de Santa María, podemos descubrir la continuidad que parecía faltar entre las dos orillas del Paraná, entre San Ignacio Miní y Santa María de Fé. En efecto, el énfasis puesto por el artista en controlar las miradas por medio de los párpados, que parece ya instalado en la *Virgen de la Anunciación* de Sta. Rosa, y se desarrolla en el Retablo "de la reconciliación" en Santa María de Fé parece alcanzar su máximo desarrollo y expresión en "*la Cieguecita*" posiblemente de San Ignacio Miní y hoy en la colección de Ramón Duarte Burró.

Sea cual fuere el secreto de este "avance" en su propio desarrollo estilístico, o "retorno" a las imágenes recordadas, lo cierto es que esta imagen de la *Virgen* no rehuye la mirada del creyente, como parecía en primera instancia, cuando es observada desde la poca altura que ofrece la sala de la exposición. Al contrario, vista hacia arriba de un altar o de un retablo, sus ojos entornados, parecen buscar desde lo alto los ojos del espectador, y con una sonrisa detenerse en el orante, situado en un nivel muy inferior, del piso de la iglesia.

En la tercera parte, será presentada y analizada otra Inmaculada, la del Museo de Bellas Artes de Asunción, de mano de escultor guaraní que se inspiró en ésta, que llamamos la *Cieguecita*, de Brasanelli, pero que "corrige", al modo guaraní, varios aspectos de su modelo con sus ojos abiertos y la presencia de pliegues verticales, muy exhibidos en su túnica.

Para analizar esta *Inmaculada* proveniente presuntamente de San Ignacio Miní no es suficiente conocer solamente la evolución del estilo del maestro en la etapa correspondiente de su vida, sino también saber algo sobre la tradición escultórica de los talleres del pueblo donde trabajaba. En nuestro caso, de San Ignacio Miní, esta tradición está firmemente documentada por la Carta Anua de 1661 procedente de San Javier, guardada en la Colección de Jaime Cortesao que se refiere a una imagen de la *Inmaculada Concepción*, confeccionada en San Ignació Miní, por encargo del pueblo de San Francisco Javier y trasladada en medio de festejos a su lugar definitivo:

CARTA ANUA DE 1661. Reduccion de S. Fran.co Xavier . [170]

Es esta la ultima de Rio Uruguay arriba, Frontera y atalaya continua contra las Invasiones de los vezinos de S. Pablo, de donde van muchas léguas y dias de camino a espiar los Y aunq en todos los exercícios de piedad y devocion han acudido como los demas y con no menor fervor; pero en la devocion de la SS. Virgen se esmeraron en este ano con ocasiõ el averseles echo de nuevo una Imagen suya de vulto de la Concep." en S. Ign. del labebyry tan hermosa q puede competir con las q vienen de Europa. Fuerõ los desta Red.p con el P. q cuyda delia a traella desde la Red.on donde se hizo. Passó por 4 Reducciones, donde en todas las festejarõ con grande devocion, saliendole al camino los esclavos de nra S.r a otriusq sexus (?) trayendola en processiõ en sus hombros porfia, y algunos de muy lexos, y al entrar c las Yglesias cõ los repiqs de las campanas, son de cajas, y chirimias, devotas chançonetas y letanias, fiestas de sermon, y musica. Y tantas limosnas de las buenas índias q en sus donecillos mostravã el affecto cordial con la quisiera dar sus coraçones en su servicio. Pero donde mas se esmerarõ fue al llegar a su Red.on y pueblo, pues aviendo passado la noche antes una légua dei, vinieron muchas índias

170 Aporte de Esteban Snihur de la Maestría de Cultura Jesuítico Guaraní, Fac. de Artes de Oberá. Universidad de Misiones. Cursada 2017.

devotas todo aql. camino cargadas de comidas q ofrezer a las SS.ma Virgen para los que tan devotam. la avian acompanado desde el Parana y no menos a los de la Red." de q a porfia cõ los de S. Xavier la avian traydo desde el suyo q está mas de 3 léguas distante; en sus hombres. Hizosele un Triumpho y solemne recibim.to con muchos arcos, dançaș, atrechos, musicas, missa solemne y sermõ y prosiguiendo siempre acudiendo a visitalla y encomendarsele cõ grande affecto y devocion. Aqui en con raçõ atribuyen assi el averlos librado de la peste, q tan cerca tuvieró como el averse escapado 4 índias de las manos de índios Barbaros e infieles q assaltando en la otra vanda dei rio y qriendolas captivar, dieron SS.a Virgen, para q las ayudasse y librasse de tan gran peligro, como lo hizo, escapando dellos, huiendo por entre los matorrales, aunjq, viendo q qdavã con una muchacha los Barbaros, un buen índio se arrojo a librarla, como lo hizo si bien a costa de su vida. q dejó en las manos barbaras de los infieles. Y vinierõ a dar las gracias a su biên hechora."

Este relato nos permite, por una parte constatar la existencia de talleres de escultura mucho antes de la llegada de Brasanelli, que habían afianzado una firme tradición religiosa y artística en San Ignacio Miní, que proveía de imágenes a una gran región de la Mesopotamia. Pero, por otra parte, ese relato tan minucuioso permite descubrir la inserción en la vida de esas sociedades de lo que para nosotros son simplemente obras de arte de cuyo estudio se encargan los análisis históricos, sociológicos, antropológicos etc. que por ahora no aportan mucho en concreto a su conocimiento, sobre todo en estos últimos tiempos de abandono e ignorancia creciente de la Historia del Arte.

Cuál era el estado de la tradición artística en San Ignacio Mini es difícil investigarlo, sobre todo después de los incendios de los pueblos del Paraná por las tropas de Rodríguez Francia, aunque quedaron las portadas y la gran fachada que por ser de piedra sobrevivieron a la acción destructora del fuego y nos brindan información muy valiosa.

El que vió con ojos de observador y crítico de las artes el templo de San Ignacio Miní fue el padre Jaime Oliver y como de costumbre nos dejó relatos valiosos también sobre el interior de la iglesia. Esos relatos no son sólo valiosos por ser los únicos que nos llegaron, ni por la calidad y belleza literaria de sus descripciones sino por la inteligente observación y el acierto de sus síntesis "literario plásticas" que son en buena parte creación suya y que no lo encontramos con frecuencia en su época. Por todo ello podemos repetir sus descripciones sin temor de cansar al lector. En este caso son referidas al interior del templo donde el padre observaba que los:

"*cuatro altares colaterales son a cual mejor, por su especial idea con hermosas estatuas de santos de nuves con muchos Ángeles y con primoroso adorno en todos ellos".*

Pero esos ángeles no podían ser los angelitos de Santa Rosa sino como el ángel adolescente músico, del Museo del Barro. El Padre Oliver se refería, sin duda, a altares con nubes y ángeles en vuelo, parecidos a ese único ejemplar sobreviviente de tanto incendio y destrucción.

Todo el conjunto de las obras de los "pueblos de abajo" especialmente de Santa María de Fe y de Santa Rosa, con el famosísimo grupo de *La Anunciación* quedaba como aislado de su autor, el hermano Brasanelli. Ninguna mención documental permitía fechar esas obras, ni atribuirlas al escultor lombardo misionero. Pero existían documentos que situaban a Brasanelli en Itapúa en 1718 y en 1724 en San Ignacio Miní y en Santa Ana. La búsqueda entre las ruinas de estos últimos dos pueblos, que tuvieron sus retablos e imágenes de mano de Brasanelli, no arrojó ningún resultado pues nada de madera se salvó en los incendios de 1817. El Arq. Carlos Luis Onetto halló entre los escombros de San Ignacio Miní restos de un ángel con bandera y lirio que volvió a situar, con un muy inteligente aunque trabajoso proceso de anastilosis en lo alto de la fachada. Con las fotos de esta cabeza de ángel, fue buscando en vano en los pueblos del

Paraguay algún eslabón que permitiera relacionar las imágenes de Santa Rosa y Santa María de Fe con las del Paraná, cuyo inicio data de 1724.

En la muestra de las piezas recuperadas de la colección Ramón Duarte Burró, figuraron tres *Ángeles* como *San Gabriel* (**Fig. 69**) provenientes de varias *Anunciaciones.* Pudo tener que ver con la *Anunciación* que figura en el inventario del pueblo de San Ignacio Miní ya que tienen algunos elementos en común con el ángel *Gabriel* de Brasanelli ubicado en Santa Rosa. Pero también tienen elementos muy diferentes, que es necesario explicar, entre los cuales figuran los atributos que llevan en sus manos y que podrían ubicarlos con mejores posibilidades entre los numerosos ángeles antorcheros. Su posible itinerario no es difícil de reconstruir ya que pudieron ser llevados por las tropas de Rodríguez Francia al territorio paraguayo donde pudieron ser adquiridos por los coleccionistas Duarte Burró Pallarés directamente o por la mediación de otros propietarios. Como todas esas posibilidades son solo teorías, estos ángeles antorcheros esperan nuevas hipótesis y estudios que aclaren su identidad, su origen y procedencia.

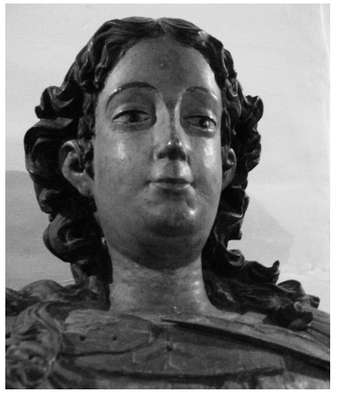
Pero la nueva luz que arroja esta *Inmaculada Cieguecita* (**Fig. 68**) en cuanto la evolución de las ideas de Brasanelli sobre el tema de las miradas y su antigua polémica con los escultores de Santa María de Fe, es muy interesante y valiosa. La mirada tan especial de esta imagen no es sólo un recuerdo de Sevilla y de la *cieguecita* de Martínez Montañez. Esa mirada, especialmente dulce no se dirige al templo y a la filigresía en general, sino al espectador orante, situado de rodillas a los pies de la imagen. Este es el significado de su mirada de ojos casi cerrados, pero que apuntan directamente al devoto orante ante esa imagen de mirada tan íntima - especial y misteriosa.

Se alcanzaría así la tercera y última etapa de una polémica iniciada en el retablo de San Ignacio Guazú donde la *Virgen Inmaculada* (**Fig. 19**) dirigía y aún dirige su mirada de éxtasis barroco, desde el retablo al cielo. Junto a ella, en esa misma etapa inicial, aún europea de Brasanelli, se ubica la *Inmaculada* de la peana de la serpiente y el esqueleto (**Fig. 11**), que busca con su mirada el cielo y que no fue comprendida y no tuvo seguidores, ni devotos entre los guaraníes.

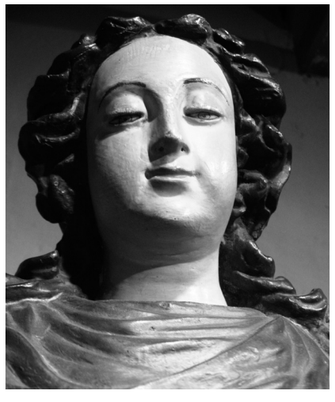
La siguiente etapa la constituye *La Virgen de La Candelaria* (**Fig. 57**) del retablo de la *Reconciliación*, tallado por Brasanelli en su segunda estadia en Santa María de Fe, donde *la Madre de Dios* dirige su mirada al frente, al modo de su imagen patronal, de la peana de *las Almas del purgatorio.*

Inmaculada Concepción (detalle). Peana con serpiente y esqueleto. José Brasanelli. Madera dorada y estofada. 1694- 1695 (?) Museo de Santa María de Fe. Misiones. Paraguay.

Virgen de la Candelaria.(detalle). José Brasanelli. Madera dorada y estofada. Con retoques en las encarnaciones. Alt.1,21 m. 1723 (?) Museo de Santa María de Fe. Misiones. Paraguay.



Inmaculada Concepción. José Brasanelli. Colección Ramón Duarte Burró. Asunción. Paraguay



La tercera y suponemos la última etapa, *la Inmaculada*, (**Fig. 68**) que atribuimos al pueblo de San Ignacio Miní, desciende su mirada al fiel orante arrodillado a sus pies. De allí su nombre de *La cieguecita* de San Ignacio Miní, o quizás también de *Santa Ana.* Estas tres etapas permiten comprender el desarrollo del pensamiento de Brasanelli perfectamente lógico en sus premisas de artista religioso, teólogo y etnólogo.

Se alcanzaría así, al final de su vida la culminación y solución definitiva de la polémica de las miradas, que fue iniciada a su llegada, hace casi cuatro décadas en San Ignacio Guazú y en Santa María de Fe y concluida en San Ignacio Miní, al final de su existencia de artista misionero. Los cambios de las miradas responden a los cambios de su pensamiento social y religioso: el diálogo del "yo" - "tu" familiar se extiende con naturalidad al diálogo "yo" – "tu" religioso y este culmina en la intimidad del "yo" "tu Eterno" al final de su vida. De allí que los misioneros (evangelizadores – evangelizados) se admiraban de la conducta del guaraní en su vida y sobre todo ante la muerte.

92.-El Plano del AGN de 1795 que documenta el "alzaprimado" de San Ignacio Miní, un edificio "og jekutu". [171]

En las restauraciones de los templos chiquitanos se menciona el cambio de las columnas de madera como una operación ideada por su restaurador Hans Roth, la que fue fundamental para recuperar dichos templos. Sin poner en duda la inventiva, a veces genial, de dicho restaurador es muy oportuna la aclaración de que esa operación era rutinaria en la arquitectura de guaraníes y tenía un nombre: "alzaprimado". Debía efectuarse aproximadamente cada 100 años dependiéndo del suelo de cada templo y de como fue llevada a cabo la implantación de cada columna, el chamusqueado de las raices, la profundidad de cada implante y la cantidad de las piedras que lo acompañaban. Si observamos con detenimiento el plano del "alzaprimado" de San Ignacio Miní notaremos que la altura en que se levantaba o "alzaprimaba" cada columna variaba de una a otra, siendo innecesaria dicha operación en el caso de tres de ellas. En los templos chiquitanos su restaurador reemplazó la base de piedras con el concreto - cemento, lo que le dio mayor estabilidad y duración ya que la nueva base, además de no experimentar hundimientos, se unía a la columna de madera por medio de uniones de hierro atornilladas con firmeza. Pero la operación era esencialmente la misma, a pesar de lo que afirman los estudiosos de los templos chiquitanos, de que al norte y al sur de Sta. Cruz de la Sierra, todo era diferente.

Lo realmente lamentable es que el templo de San Ignacio Miní, a pesar de su prolijo "alzaprimado" de 1795, que pudo haberle prolongado la vida hasta nuestros días, fuera presa de las llamas que lo consumieron hasta dejarlo en el estado en que hoy lo vemos, a pocas décadas décadas después de su finalización y de haberse levantado el plano que testimonia ese procedimiento que era rutinario en la arquitectura misionera de *og jekutu*. (**Fig. 70**) Que ese plano no se haya quemado, junto a las partituras musicales y otros papeles y registros de bautismos y actas matrimoniales de la iglesia y qué haya llegado de algún modo hasta el Archivo General de la Nación es un misterio que debe hacernos sentir afortunados.

93.- Un horcón salvado del incendio, testimonio del sistema og jekutú del templo, conquista a jóvenes Mbyas para un viaje por las Misiones.

En la antisacristía de la iglesia misionera de San Ignacio Miní, en el ángulo del encuentro de dos paredes, un horcón fue preservado del fuego del incendio en el que pereció hasta

171 Plano que figura en el Archivo General de la Nación, de Buenos Aires. Publicado por vez primera por Ramón Gutierrez en 1974 y ONETTO, Carlos, Luis en 1999. *San Ignacio Miní, un Testimonio que debe perdurar.* Dirección Nacional de Arquitectura, Buenos Aires, Argentina. P. 66.

la última astilla de madera del templo. Se trató de los incendios que en 1817 arrasaron los cinco templos y pueblos de las misiones del Paraná. La destrucción no fue provocada por los bandeirantes ni por los "salvajes" guaycurúes o payaguás sino por una orden del Dr. Gaspar Rodríguez Francia, egresado de la Universidad de Córdoba y en la ocasión Presidente Vitalicio y Dictador de la República del Paraguay. Ordenes parecidas fueron emitidas al Mariscal Chagas do Santos, las que ejecutadas por ese "*Atila de América*" provocaron la destrucción de todas las Misiones del río Uruguay.

Destruir a quince poblados, o sea la mitad de las misiones de guaraníes, incendiarlos y trasladar su población a la otra orilla del río, podría ser considerado una locura si no hubiera muchos otros actos del mismo estilo, tanto o más irracionales, que se repetían en esta época en que los gobiernos "libres" de criollos reemplazaron a la administración peninsular, española. Pero debemos reconocer que estos actos de locura no son solo atribuibles a un dictador criollo porque ya ocurrían en la administración anterior, española. Una de las mayores locuras fue intercambiar una pequeña ciudadela, Colonia, por siete pueblos de los cuales el más pequeño superaba ampliamente al de dicha ciudadela, sin contar inmensos territorios de grandes estancias ganaderas, expulsando de ellos a más de 30.000 habitantes que con fidelidad lo defendían, para entregarlos vacíos a Portugal según el *Tratado de permuta acordado* entre las coronas española y portuguesa, entre Fernando VI, rey de España y Juan V de Portugal.

Aquel acto de locura solo fue superado por la expulsión de los jesuitas decretada quince años más tarde por Carlos III, decreto que debe inscribirse entre los actos menos lógicos y casi suicidas de la corona española de la época del siglo XVIII. Esos dos sucesos son desde todo punto de vista incomprensibles. La entrega a Portugal de una de las regiones más ricas de sus colonias como es Rio Grande do Sul y la expulsión de sus fronteras de los mejores defensores de sus territorios y del progreso cultural y tecnológico de sus pobladores como lo fueron, sin ninguna duda, los jesuitas[172] explican la decadencia de España y la pérdida próxima de todo su imperio en el cual, en la época de Carlos V nunca se ponía el sol. Pero esos actos demenciales no terminaron con la expulsión de los jesuitas. A todos llena de asombro la carta descubierta en el ANA (Archivo Nacional Asunción) por el arqueólogo paraguayo José Perazzo, que contiene la orden, llegada de Buenos Aires del "protector de indios" Ángel Lazcano, de derribar sin ninguna razón aparente, el magnífico pórtico de la iglesia de Trinidad del Paraná, construido por el jesuita hermano Prímoli.

Observando en sus ruinas la belleza de lo que fue el templo de Trinidad, a nadie deja de sorprender la irracionalidad de dicha orden, que fue causante del desplome de casi toda la iglesia. Dicho disparate, unido a los de muchas decisiones de esa época, entre los que pronto se inscribirían las ordenes de destrucción de los pueblos guaraníes ex misioneros de la actual Mesopotamia argentina, nos obligan a buscar algún denominador común, si lo hay, que explique dichas absurdas acciones. Esta investigación, llevada hasta las últimas consecuencias, exigiría un volumen de muchas más páginas que las de nuestro estudio sobre Brasanelli. Por lo tanto debemos optar por una síntesis o un atajo que nos permita continuar con Brasanelli y San Ignacio Miní sin implicarnos en la discusión de si eran lógicas o no, y cuán ilógicas o demenciales eran las decisiones como incendiar los pueblos del Paraná, o la de derribar el pórtico de Trinidad, o las del gobernador de Corrientes, de mandar masacrar la población guaraní de San Roquito, o la de impedir a los guaraníes el paso a su provincia de Misiones, decisión aconsejada y apoyada por el gobierno correntino y por el Gral. Urquiza y tantas otras decisiones en perjuicio de los discriminados y perseguidos restos del pueblo guaraní misionero.

172 Se encargaron de rubricar esta afirmación los reyes de Prusia y de Rusia quienes convocaron a los jesuitas expulsos a sus reinos para encargarlos de la educación de sus súbditos.

Tratándose de la búsqueda de un denominador común que explique la aparente insensatez de muchas decisiones de la administración española que son solo superadas por la nueva administración independiente criolla podemos descubrir en su raíz el profundo antijesuitismo de los nuevos funcionarios ilustrados venidos de Europa y el profundo racismo y aversión a todo lo que represente a la cultura guaraní - jesuítica de la población misionera, de los nuevos funcionarios criollos que reemplazaron a aquellos. Estos dos factores reunidos fueron los causales de que el territorio, antiguamente floreciente de la mesopotamia argentina quedara despoblado como tierra arrasada que poblaron, en el siglo siguiente inmigrantes europeos. Los únicos indígenas que allí lograron fundar poblaciones estables fueron los Mbyas llegados con mucha posterioridad desde el Paraguay, durante la segunda mitad del siglo XX. Con estos últimos, tuve como autor de este libro, una interesante experiencia donde aparecen ellos como protagonistas principales, junto al horcón salvado del incendio de 1817.

Convocado por la UNESCO, a instancias del arquitecto peruano Ernesto Noriega, quien conocía mi libro *Templos jesuíticos*[173], para explicar a un grupo de jóvenes Mbyas que la arquitectura misionera proviene de la arquitectura *og-jekutu* guaraní, se organizó un viaje por las Misiones del Paraguay que tendría en sus comienzos un curso teórico con proyección de diapositivas en San Ignacio Miní. Dicho curso y viaje tendrían por finalidad revalorizar la cultura guaraní entre los jóvenes Mbyas, revalorización que podría revertir los crecientes suicidios que se producían entre ellos. Así sucedió entre los jóvenes tibetanos emigrados a Nepal entre los que el Arq. Noriega organizó un curso de arquitectura de los viejos palacios y templos de su patria nativa. Dicho curso tuvo mucho éxito y por eso se pensó en realizar algo semejante entre los Mbyas. Mi investigación de los templos misioneros era la base y esperanza para revalorizar la cultura ancestral guaraní, reforzar la conciencia cultural autóctona y frenar, como ocurrió entre los tibetanos expulsados, los suicidios de los jóvenes que llenaban de preocupación a los asistentes sociales de la UNESCO.

Durante el curso mis alumnos estaban poco receptivos y mi colaboradora Isidora Gaona, que comprendía la lengua Mbya guaraní, me advirtió que ya no querían escucharme pues ellos tenían la información de que la arquitectura de San Ignacio Miní fue una imposición de los jesuitas en reemplazo de la cultura originaria propia de los indígenas. Sabiendo que mis oyentes habían asistido a cursos dictados por antropólogos (anti-jesuítas) que solo destacaban los grandes lienzos de piedra sin analizar, porque tampoco ellos la comprendían, su estructura interna de "casa clavada", (og-jekutu) entendí que me sería muy difícil neutralizar sus atractivos discursos de interpretar esas moles de paredes de piedra como imposición extraña, europea.

Recurrí entonces a un recurso no planificado y surgido en la desesperación. Di por concluida mi clase teórica y los llevé a la antisacristía de San Ignacio Miní donde introduciendo la mano por la grieta entre las dos paredes del ángulo opuesto a la entrada los invité a comprobar que allí quedaba un tronco – horcón salvado del incendio que probaba que San Ignacio estaba edificada según los principios de la arquitectura *og-jekutu*, pero en una escala mucho más grande que las casas comunales y *opy* guaraníes actuales. Todos repitieron esa experiencia y su comportamiento conmigo cambió radicalmente mientras los conducía a todas las partes del templo donde había huellas de los horcones quemados en el incendio.

Esa jornada, que amenazaba con ser un total fracaso, terminó en un relativo éxito y en una experiencia para mi inefable: la posibilidad de comunicarme con esos jóvenes, con los que parecíamos separados y venidos de mundos diferentes. Pienso que algo parecido experimentarían los misioneros jesuitas en sus primeras jornadas entre los guaraníes. Me di cuenta de cómo y por

173 "Templos jesuíticos Guaraníes, la historia secreta de sus fábricas" Op. Cit.

qué los misioneros habían recurrido a los retratos de la Virgen bizantinos, con grandes ojos y miradas maternales, como yo recurrí al último horcón salvado del incendio de San Ignacio Miní. Para no extenderme en este relato pasaré al final de dicho viaje, cuando penetramos en el templo de Yaguarón cuya cubierta estaba sostenida por horcones plantados en el suelo, según el sistema guaraní de *og jekutu*. Entre las miradas de asombro de los jóvenes Mbyas y sus caciques y la mía de disfrutar del triunfo de mi teoría de que la arquitectura misionera debía mucho más a América que a Europa, no había gran diferencia. Ellos se sentaron en medio del templo en una gran rueda para dirigir a Tupã o Ñamandu sus oraciones mientras los caciques aseguraban que esta sí que era arquitectura suya y que allí querían quedarse el resto de la jornada y así habría sido de no ser que el cuidador estaba cerrando las puertas del templo pues la hora de su cierre se acercaba.

A partir de la rotunda experiencia de Yaguarón todos querían tener mi libro que ya estaba agotado y que se reeditó posteriormente, por tercera vez en nuestra Facultad por el Instituto Payró. Además, mis alumnos Mbyas me aseguraban, que el consejo de ancianos, con el que me amenazaban continuamente, me recibiría sin duda a nuestro regreso con un asiento reservado para mí. Lo que yo aceptaría con gusto pues en mi cultura el único asiento que me estaba reservado con seguridad, era el de los ancianos considerados ya inútiles, de un geriátrico.

Después de este notable viaje comprendí por qué León Cadogan y muchos otros más, entre los que estaban los misioneros jesuitas que no querían repatriarse a Europa, prefirieron vivir entre poblaciones de estas etnias a las de los países cultísimos que los vieron nacer. También me resultó más comprensible que un misionero como Juán Escandón, que pasó buena parte de su existencia entre ellos, eligiera despedirse de esta vida, con oraciones en la dulce lengua guaraní.

Desde entonces mis últimas dudas sobre las teorías de los edificios *og jekutú* se disiparon, a pesar de las acusaciones de "indigenista" de que era objeto por parte de los arquitectos académicos que me atacaban porque creían que yo ignoraba las teorías arquitectónicas de Alberti y Paladio en que ellos estaban versados[174]. Sus ataques se unían a los de los antropólogos, aunque estos últimos lo hacían por la razón contraria, de que yo profesaba un exagerado aprecio por el arte guaraní sin valorar suficientemente sus teorías antropológicas sobre su cultura. Pero la verdad inocultable era que yo no partía de las teorías propias de esos grupos de iniciados, sino de la lógica y el sentido común de mis observaciones de historiador y crítico de Arte, acostumbrado a seguir los cursos de los estilos e influencias culturales sin juicios apriorísticos ni discriminaciones de ningún tipo, rindiendo culto exclusivamente a la verdad cuando y donde ella resplandecía y se manifestaba.

174 Ellos ignoraban que yo era titular de la cátedra de Renacimiento de la carrera de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

CAPÍTULO XIII

EL DÉCIMO DESTINO: SANTA ANA (ARGENTINA)

94.- Santa Ana: la cúpula, la torre y las célebres escaleras

Leemos en el memorial dejado por Luis de la Roca, en su visita a Santa Ana el 6 de abril de 1724, que se autoriza construir una cúpula y una torre en Santa Ana, además de tallar un retablo nuevo para el altar mayor de esa renovada iglesia:

"*La torre nueva, para la que dejo licencia, se hará bajo la dirección del Hermano José Brasanelli*".[175] Del mismo memorial: "*Para el altar mayor se hará otro retablo que ideará el Hno. Brasanelli; y el que ahora sirve se empleará en otro nicho*".[176]

Memorial de 20 de mayo 1725, de Luis de la Roca sobre la ampliación de la iglesia de Santa Ana, en el cual se precisan las órdenes del año anterior:

> "*Empréndase la obra de la media naranja y de la prolongación de la iglesia, con todo lo cual correrá el hermano Brasanelli cuya dirección se seguirá así en esto como en el número de los peones que han de trabajar*".[177]

Evidentemente el Hermano no mostraba signos de enfermedad, ni de declinación física que le impidiera recibir encargos tan importantes y exigentes para un casi septuagenario. No sabemos sobre la suerte corrida por esas obras si tenemos en cuenta la pronta arremetida de la peste de viruelas que además de llevarse a muchos operarios, exigió al Hermano abandonar la fábrica de la iglesia y los talleres de los retablistas y escultores para trasladarse a los hospitales a atender a los enfermos y numerosos moribundos a los que acompañó finalmente en su último viaje a la eternidad. Pero antes de irse a su último destino dejó organizado este pueblo de Santa Ana, como solían decir los ignacianos, con tanto "*ingenio y afecto*" que deja impresionado al visitante por la creatividad del primero y la intensidad del segundo, lo que no deja de comunicarse a la posteridad. La visión que se tiene del escenario de la plaza al bajar desde el colegio por la escalera con roleos (**Fig. 71**), es tan imponente como no se experimenta en ningún otro pueblo misionero. Ese póstrer homenaje a Miguel Ángel es también un homenaje a América y a su generosidad espacial tan opuesta a la estrechez del vestíbulo que el genial maestro florentino transformó en un mundo de serena belleza que se experimenta ya antes de la entrada en la Biblioteca Laurenciana de los Médici.

No sabemos con seguridad cuál fue la participación de Brasanelli en el diseño urbanístico del pueblo de Santa Ana, ni sabemos qué estaba ya construido antes de su llegada. La irregular topografía del terreno impuso modificar la planta clásica de los pueblos misioneros. Admitiendo todos esos factores, que no nos permiten reconocer claramente las intervenciones de Brasanelli, debemos admitir, sin embargo, la presencia de una concepción más clara, unitaria y casi grandiosa que se impone al visitante de Santa Ana y que es difícil no atribuir al pensamiento urbanístico del Hno. Brasanelli.

175 FURLONG, *Misiones y sus pueblos de guaraníes*, 1978, p. 543.
176 RIBERA. "La pintura en las misiones jesuíticas de guaraníes", 1980, pp. 516 y 517.
177 FURLONG, *Misiones y sus pueblos de guaraníes*, 1978, p. 543.

95.- El reemplazo del retablo principal ordenado por el padre provincial Luis de la Roca.

"Para el altar mayor se hará otro retablo que ideará el Hno. Brasanelli; y el que ahora sirve se empleará en otro nicho".[178]

Nada sabemos, ni podemos averiguar, si nuestro artista pudo cumplir esta orden del Provincial. La *Santa Ana con la Virgen* que llegó al Museo Bogarín nos permite pensar que cuando los soldados de Rodríguez Francia revisaron la iglesia, ya no encontraron más imágenes dignas de llevar que la patrona con la Virgen Niña, fue porque no las había, de lo contrario las habrían llevado. Lo que hallaron eran estatuas horcones pesadísimas que no consideraron de valor como para bajarlas al río, cargarlas en las canoas y botes para cruzar con ellas el ancho Paraná.

Esa única imagen, tallada por Brasanelli en los primeros años de su llegada a América, debía estar ubicada en un retablo acompañada por muchos santos más en una sacra conversación, como las del retablo de San Ignacio Guazú. Pero la peste de viruelas que se abatió sobre las Misiones hizo estragos en Santa Ana y probablemente impidió que Brasanelli pudiera cumplir con el deseo del Padre Provincial, Luis de la Roca. Ese templo, con todos sus retablos e imágenes más antiguas integró una sola hoguera que consumió el pueblo de Santa Ana.

96.- Brasanelli urbanista: el traslado de los elementos y categorías europeas al espacio americano-misionero.

El terreno en que se ubica y extiende el pueblo de Santa Ana no es una planicie como la de San Ignacio Miní, por lo tanto el desarrollo de los diferentes sectores del pueblo tenía una adecuación especial a los accidentes del terreno y su inclinación natural desde el templo y cementerio, el colegio y los talleres hacia la plaza y las viviendas que la rodeaban. No es posible identificar la intervención exacta de Brasanelli en la distribución y localización de todos los sectores del pueblo de Santa Ana pero el espectáculo que ofrecen los frentes del templo y del colegio, vistos desde la plaza, es tan imponente que es imposible no pensar en su intervención en el aspecto, si no del conjunto, por lo menos en muchos de los detalles que son, finalmente, constitutivos de ese espectáculo. Como no sabemos que es lo que encontró Brasanelli a su llegada y como tampoco es posible desde el vamos atribuirle todos los aciertos de la organización urbanística del pueblo nos centraremos en lo que con seguridad podemos atribuirle: las fachadas del templo y del colegio y las escaleras de ambos edificios y su inclinación hacia la plaza.

Las imponentes fachadas presiden el espacio en declive de la plaza. Es difícil afirmar si esos edificios presiden el espectáculo imponente de la gran plaza, o si ellos son la culminación del mismo. Aunque parezca lo mismo, en realidad no lo es y la prueba está en las escaleras que intermedian entre ambos niveles, el de los edificios y el de la plaza. Cuando visité por primera vez, Santa Ana en 1980, no estaba todavía a la vista, descubierta totalmente, la escalera del colegio. Cuando cobré conciencia de su existencia me dediqué con mis hijos a descubrirla de la maleza y pasto que la cubría. Cuando ya a la tarde me estaba retirando volví a contemplar el espectáculo de la plaza ya unida indisolublemente al colegio por la escalera "laurenciana" de Miguel Ángel, conocida por Brasanelli e instalada genialmente en este grandioso espacio americano misionero. Lo importante no fue, como lo señalan los guías de Santa Ana, la construcción e instalación de esa escalera. Lo realmente genial fue hacer de ella como el broche de oro que permite conjugar

178 RIBERA. "La pintura en las misiones jesuíticas de guaraníes", 1980, pp. 516 y 517. La escalera había sido descubierta por la arqueóloga Ruth Pouyade.

en una sola realidad esos espacios gigantescos, diferentes. Además esa *scala* permite "domesticar y civilizar" esos espacios americanos grandiosos, bellamente salvajes y ahora "reducidos" o reunidos por el arquitecto jesuita gracias a una de sus últimas obras.

Ya en el viaje de regreso fui meditando sobre la metodología de análisis del arte americano que semeja un gran *collage* donde el secreto no consiste en identificar y leer los textos de los diarios utilizados en su composición, sino leer y comprender la nueva realidad con ellos compuesta. Del mismo modo, de poco sirve ser un experto en arquitectura de Miguel Ángel sin entender la genialidad de Brasanelli de organizar con aquellos elementos, la vastedad del espacio americano.

97.- Asistiendo a los enfermos de la gran peste.

(Un ensayo de reconstrucción literaria, a modo de epílogo, de la despedida del hermano Brasanelli con el párroco de Santa Ana, poco antes de su muerte.)

«Hermano José, por favor, tu lugar no es la enfermería. A nosotros casi nunca nos atacan las viruelas, pero vos trabajás mucho, si no estas esculpiendo, estas dibujando y haciendo proyectos. Hasta en las comidas, todos conversan y bromean, pero vos estas pensando, siempre pensando y proyectando. Mirá, San Ignacio lo dejaste casi terminado, acá estamos muy bien con la iglesia agrandada y el retablo nuevo, con la fachada que la vienen a ver todos y esas escaleras al colegio que no la tiene ningún pueblo. Sabés una cosa, Hermano, a veces te veo cansado, muy cansado y me da miedo que te pase algo. ¡No vayas con los enfermos!

El Hermano se quedó en silencio, pensaba como queriendo contestarle, pero antes de intentarlo, desistía una y otra vez. Varias veces hizo el intento y varias veces volvió a refugiarse en el silencio. El Padre se daba cuenta de que su silencio no era un silencio común, de que no quería hablar o de que nada tenía que decir. Por eso después de un rato, terminada la comida, volvió sobre el tema.

¡Yo sé Hermano José, que muchos de tus obreros, de los tallistas de la madera y de los escultores de la piedra, están allí, en el hospital, muriéndose, y que se te parte el corazón dejarlos, pero tenés que pensar en vos y en las Misiones, no tenemos otro para reemplazarte!

Parecía que el hondo suspiro del Hermano sería toda su respuesta. Pero no fue así. Parecía hablar con dificultad, como no encontrando el camino para exteriorizar sus pensamientos. Pero poco a poco se fue animando, como que sus ideas lo empujaban, como un torrente de imprevisible cauce y futuro recorrido.

Sí, Padre. Vos tenés mucha razón. Extraño a mis buenos obreros, buenos operarios y tan cariñosos a su modo. Extraño su compañía, sus bromas y comentarios ingeniosos y alegres. Hay un vacío en los talleres y en las canteras que me pondría a llorar si con eso arreglaría algo. ¡Pero yo pienso y pienso y a mí me preocupa otra cosa!

Dígalo Hermano, que yo lo sabré comprender y si puedo hacer algo, de seguro que le voy a ayudar.

No, Padre, ahora solo Dios nos puede ayudar. Mire cuanta gente se nos ha ido ya. Es cierto que se van bien preparados; la verdad es que mueren como unos santos con el consuelo que da la fe. Mirándolos pienso en los santos que yo esculpí en todo mi tiempo y que la elección de trabajar para ellos fue lo mejor que hice en mi vida. Pero ahora que los veo morirse en mis brazos me parece que estoy enviando santos al cielo. Pero no ya santos de madera y de piedra, sino santos de verdad, de alma brillante que el Señor está recibiendo en el paraíso. Por eso, Padre, es que quiero estar en el hospita; para mi se terminaron las imágenes de madera, ahora estoy esculpiéndolas en el corazón de mis ayudantes, para que se presenten ante el Señor, y su Madre la Tupãsy.

Y si ellos quieren que yo los siga, estoy preparado para este viaje. Y si todavía no me llegó el tiempo, seguiré trabajando para las Misiones. Pero, Padre, dígame la verdad ¿Ud. no cree que ya hice bastante para las misiones y nuestros queridos guaraníes?

Nada pudo contestarle el Padre, porque un nudo le apretaba la garganta. Pero de pronto se dio vuelta y estrechó al débil y pálido Hermano en un largo abrazo.

No le prohíbo Hermano atender a los enfermos en el hospital. Ud. siempre hizo lo que los superiores le mandaban, es hora de que haga lo que su corazón le pide. Lo único que le digo es que no se exponga demasiado y roguemos a Dios Ntro. Señor que lo proteja, a Ud. y a todos nosotros.

El Hermano contestó "*amén*" y se dirigió derecho al hospital donde se morían sus obreros guaraníes.

18, augustus, 1728.

OMANO Joseph Brasanelli (Inscripción que figura seguramente en la lápida no hallada aún)

98.- El estado actual de las ruinas de Santa Ana: teorías y prácticas de las restauraciones.

Cuando en 1938 el arquitecto Mario Buschiazzo volvió de Misiones, su rostro tenía una expresión patética: *"Si no hacemos algo ya, Onetto, de San Ignacio Miní no va a quedar nada, los turistas se están llevando todo!"* Él sabía a quién se lo decía. Carlos Luis Onetto no tardó en preparar su valija, dejar las disposiciones para que continuaran los trabajos que él dirigía en Jesús María, Córdoba y abordó el tren-ferry que en el plazo de dos días lo dejaría en Posadas. Después de cruzar el Garupa y el Yavevyry en un viaje lleno de anécdotas logró finalmente penetrar en las ruinas de la antigua misión jesuítica que le tocaba restaurar y salvar de su desaparición. Ubicadas dentro del poblado actual correrían, indefectiblemente, la suerte de tantos pueblos jesuíticos que terminaron en los cimientos de la edificación posterior como por ejemplo Concepción. En siete años Onetto levantó y consolidó San Ignacio Miní, aunque este tiempo no fue suficiente para terminar toda la restauración.

En otros casos como por ejemplo Santa Ana, que está alejada de la población actual, no son tanto los turistas los depredadores, sino grandes transportes que cada tanto llevan los valiosos sillares de las ruinas a sus nuevas construcciones. Actualmente esto ya no ocurre pero a la hora de emprender un proyecto de anastilosis es muy difícil completar las piezas faltantes. Realmente los 40 años que llevaba Onetto de ventaja fueron decisivos. Pero no solamente las intervenciones humanas fueron fatales. La exuberante naturaleza de esta región tuvo un rol importante en la depredación. Los inmensos higuerones que aparecen en las viejas fotografías ya no están, pero tampoco están los grandes muros de la fachada entre cuyas piedras se anclaban sus raíces. Higuerones y muros han sido tumbados por el viento. Después de esa caída, ya libres los muros de las raíces se podía ensayar la reconstrucción por anastilosis. Quizás en algunos casos se intentó hacerlo, no tenemos noticias de ello, pero faltaba alguien como Onetto y además estaban los cuarenta años transcurridos. Pero el mayor problema, probablemente, fue la filosofía de los restauradores que eran preferentemente arqueólogos más que restauradores. Para ellos lo importante estaba en el suelo y el subsuelo y no en elevación. Las numerosas investigaciones arqueológicas de Santa Ana exhiben sus resultados en el museo.

El criterio de la interdisciplinariedad no siempre se ha tenido en cuenta predominando una ciencia sobre las demás. Es lo que ha ocurrido en Brasil con los siete pueblos donde los arqueólogos han efectuado notables trabajos y descubrimientos, pero a la hora de proporcionar, aunque sea hipótesis de esos pueblos a la posteridad, sus resultados son en general, insuficientes. Limitar

la conservación de Santa Ana a las labores arqueológicas, cuando existía aun la posibilidad de reconstruirla en algunas partes en su altura fue una filosofía equivocada para este pueblo misionero donde trabajó Brasanelli en sus últimos años.

A esta altura de nuestra investigación se impone reconocer la verdad, que genios como Onetto, en Argentina y Hans Roth en Chiquitos de Bolivia, fueron y son aun hoy muy escasos. Pero si no podemos repetir sus hazañas, como lo fue reconstruir el pueblo de San Ignacio Miní y todos los templos chiquitanos, por lo menos reconozcamos sus méritos y su modo de pensar correcto. Podemos constatarlo por los visitantes que acuden de todas las regiones del mundo a las Misiones y se concentran en San Ignacio Miní. Se trata de un interés universal por conocer más de cerca la suerte de este "sacro experimento" que emprendió una vez la humanidad a través de los jesuitas y del pueblo guaraní. Frente a ese enorme interés de los visitantes todas nuestras polémicas sobre las teorías de las restauraciones pierden valor. Lo realmente importante es satisfacer ese interés lo mejor posible y mostrar a los visitantes lo que queda de esa experiencia, los restos visibles de sus pueblos y templos, arrasados primero y reconstruidos después con las normas de la UNESCO que las proclamó "*Patrimonio de la Humanidad*" y las entregó a nuestro cuidado y custodia.

Cuando no se conocía aún el informe de la restauración de Onetto en San Ignacio Mini, publicado en 1999 era comprensible que hubiera historiadores que cuestionaban la metodología de esas restauraciones, lo que impidió aplicarlas en Sta Ana. Pero ahora que se conoce el informe y la posibilidad de las anastilosis y su fundamento científico queda la opción de salvar los últimos restos de esas ruinas y sobre todo los restos de su organización urbanística. En otro orden de cosas es lo que también intenta nuestro libro: una reconstrucción o "anastilosis" de las obras del hermano José Brasanelli, antes de que el tiempo y la acciónes humanas, muchas veces bien intencionadas pero erróneas, terminen por borrar sus rastros.[179]

99.-*Síntesis y teorías sobre los cambios estilísticos de Brasanelli desde Ntra. Sra de Fe hasta Sta. Ana*

En el caso normal de la biografía de un artista plástico, escultor, pintor y arquitecto, la tarea consiste en organizar sus obras según las fechas de su confección y señalar en forma paralela los sucesos de su vida histórica. Esta metodología es muy difícil en el caso de la biografía de José Brasanelli. El primer motivo es que sus obras no están fechadas. El segundo es que la secuencia de esas obras no es continua sino que está signada por grandes vacíos e interrupciones, sobre todo en el caso de la Mesopotamia Argentina. La tercera causa, y quizás la más importante, es que Brasanelli no era solamente un artista, en el sentido común de la palabra, sino un artista misionero. Sus obras, en un principio con énfasis didáctico, fueron tomando un carácter misional, que no es esencialmente la predicación sino un diálogo entre culturas que buscan comprensión y acercamiento entre las mismas. No se trata de un hecho, o de una definición, ni de una fundación de una institución de poder. Se trata de un proceso que evoluciona y se profundiza durante diferentes instancias, que en el caso de Brasanelli se pusieron en evidencia en varios momentos y confrontaciones decisivos.

A pesar de todas estas dificultades, hemos intentado coordinar los cambios estilísticos según sus diez residencias, en un intento de ordenar y comprender los sucesos de sus residencias con los acontecimientos de su vida, sus pensamientos y los de su evolución estilística.

179 He tenido el privilegio de conocer y frecuentar al Arq. Onetto y acompañarlo junto a su hija María, arqueóloga y la Arq. Adriana Serafini en un viaje a las ruinas de San Ignacio Mini donde nos explicó las dificultades de aquellas obras. Conocí entonces in "situ" todos los aspectos documentados por sus planos y diseños publicados en su libro-informe.

La primera etapa estilística bien definida al llegar de Europa son sus proyectos para los retablos de la iglesia de la Compañía y de la Capilla Doméstica de Córdoba, diseñados para el provincial Lauro Nuñez y ejecutados en Santa María de Fe.

La segunda etapa dio lugar a la primera de las grandes confrontaciones, que fue descrita en los capítulos anteriores de la segunda parte, y se descubre entre los dos retablos: el de San Ignacio Guazú dirigido por Brasanelli y el de Santa María de Fe dirigido por los escultores guaraníes de ese pueblo.

La tercera etapa dio lugar a la segunda confrontación y se desarrolló en San Borja, un caso excepcional donde Brasanelli construyó una nueva iglesia reformada, con crucero y cúpula, con todos los retablos y todas las imágenes. Con tan bella y espléndida demostración de lo que el autor creía como superioridad irresistible, esperaba conquistar definitivamente al pueblo guaraní y a sus escultores. Evidentemente no fue así, por lo que podemos deducir de sus trabajos posteriores en Concepción y Loreto, en los que no insiste más en ese barroquismo extremo, berniniano.

En la cuarta etapa ya no hubo confrontaciones porque Brasanelli renunció a su proyecto reformista y en la fachada de Concepción entronizó, no sus imágenes barrocas, sino las esculpidas por los artistas guaraníes en su estilo tradicional, de "pliegues aplanados".

La quinta etapa estilística que signa las búsquedas de Brasanelli de un estilo que fuera comprendido y aceptado por el pueblo guarani es la etapa de su mayor producción en un destino, es la que desarrolló, junto a sus colaboradores en el taller de su quinto destino, en Loreto. En ese taller tuvo la colaboración de los mejores escultores guaraníes como se descubre en los ejemplos de la serie de los *Crucifijos* con la cuerda en el antebrazo. Entre estos ejemplos están, como ya fuera destacado, los extraordinarios crucifijos del pueblo de San Miguel de Corrientes, Argentina, y el "mutilado" del Museo de San Miguel de Brasil, entre los más destacados, además del de Trinidad, Paraguay, y el de Santa Rosa de Calamuchita, en Córdoba, Argentina.

La etapa siguiente, la sexta, correspondería a su residencia en Itapúa, donde conoció el retrato de la Virgen de Habiyú, vendido después en Asunción, probablemente junto a la mayoría de sus imágenes, después del desmantelamiento del templo, ordenado por Carlos Antonio López.

Como etapa siguiente, o sea la séptima etapa estilística, se desarrolla en su séptima residencia en Santa Rosa (Paraguay) en la que talló el extraordinario grupo escultórico de la *Anunciación.*

La octava etapa estilística tuvo lugar en su octava residencia, cuando, después de treinta años de ausencia, Brasanelli volvió a Santa María de Fe y talló para el pueblo un retablo donde la *Virgen de la Candelaria* abandona las poses barrocas para adoptar una presentación decidida y afirmada en ambas piernas, con ojos bien abiertos y mirada al frente, y mostrando al Niño Jesús que sin duda tenía. Los demás santos del mismo retablo, hoy perdido, ocultan, tras sus párpados bajos sus miradas, que no compiten con la frontal y enérgica de la Virgen.

Con estas últimas imágenes, Brasanelli, no solamente dió muestras de comprender la postura de los escultores del taller de Santa María de Fe, sino que se reconcilió con este pueblo antes de partir a la Mesopotamia de la otra orilla del Paraná. Es esta actitud la que lo define, no solamente como un gran artista de su tiempo barroco, sino como un artista misionero, que buscaba el acercamiento de las culturas entre las que desarrollaba su labor misional.

Los distintos estilos descritos que se suceden y que caracterizan la producción de sus imágenes demuestran también cuáles eran sus pensamientos y sus experiencias como reformador, primero, y como buscador e investigador de la cultura guaraní después, hasta culminar en un estilo que podemos llamar "chamánico" de Santa Rosa y Santa María de Fe (Paraguay). Probablemente

la etapa y el estilo culminante fue el de San Ignacio Miní y el de Santa Ana (Argentina) por lo que podemos juzgar por la fachada y los relieves del primero, y sus proyectos de urbanización del segundo. La *Inmaculada Concepción* de la Colección del Arquitecto Ramón Duarte Burró, exhibida en la exposición del Museo del Barro con motivo de la recuperación de sus imágenes robadas y que es la última de las imágenes de Brasanelli y sus colaboradores guaraníes conocida por el autor de esta investigación, constituye, probablemente una muestra de ese último estilo. Probablemente esta *Inmaculada* se haya inspirado en la *Cieguecita* de Martínez Montañés de la Catedral de Sevilla. Sin embargo, por tratarse de una sola imagen, la seguridad de esa búsqueda y su culminación la tenemos en las imágenes bien conservadas de Santa María de Fe surgidas en su octava residencia. Cómo eran las imágenes de sus últimas dos residencias solo puede ser tema de hipótesis y conjeturas basadas en los análisis de las imágenes anteriores.

CAPITULO XIV. EL NOMBRE DE BRASANELLI EN CATÁLOGOS, CITAS DE ARCHIVO Y MENCIONES DE OBRAS.

100. Brasanelli en los "catálogos públicos" y en los "catálogos secretos" de Roma.

En los llamados "catálogos públicos" del Archivo de la Compañía de Jesús de Roma, (ARSI), aparecen unos cuadros en cuya primera columna figura el apellido y nombre del religioso, clérigo o hermano coadjutor y a continuación sus datos personales: fecha de nacimiento, lugar de origen, ingreso en la Compañía, etc. Lo extraño es un número que figura al lado del nombre y que aparentemente no tiene explicación ni referencia. Pero cuando se abordan los catálogos llamados "secretos", en lugar de los nombres figuran los números del catálogo público que viene a ser una especie de clave personal de cada religioso ya que permite acceder a las calificaciones de cada uno, sin mencionar el nombre, que queda en secreto, de allí el nombre de esos catálogos-sin nombres. Las calificaciones se refieren a sus condiciones y su desempeño, por ejemplo en cuanto a experiencia, prudencia, su ingenio etc. El caso es que el Hermano Brasanelli tiene en todos los rubros las calificaciones óptimas, el hermano Conde, pintor de aguja (bordador) por el contrario una de las peores. No son comunes los ejemplos tan contrastantes. Los demás las tienen más matizadas, pero son una notabilidad las sobresalientes de Brasanelli. Sin duda debieron ser muy destacadas sus condiciones y su personalidad realmente brillante y de bien afirmada fama en todas las actividades emprendidas ya que las calificaciones eran muy exigentes en el resto de los jesuitas de la Provincia.

Por todo ello cuesta aceptar que un Jeusita con una personalidad tan brillante en todos los campos - puesta de relive por sus sobresalientes calificaciones - sea por otra parte totalmente ágrafo y no haya dejado a la posteridad ningún comentario sobre la religiosidad, el arte y la cultura guaraní - tema constante de sus meditaciones como lo prueban sus imágenes escultóricas.

101.-Siete testimonios de coetáneos sobre Brasanelli y sus trabajos.

El Padre Antonio Sepp comentando su viaje a América recuerda a un Hermano escultor que no puede ser otro que Brasanelli:

> *Un Hermano italiano que viajó conmigo desde Génova hasta Paracuaria, el cual es como escultor otro Fidias, despertó, gracias a Dios, la madera durmiente y dio vida a los bloques de cedro, de modo que a sus figuras les falta solamente la facultad de hablar."*[180]

Es muy probable que en este relato el Padre Sepp, repita, conciente o inconcientemente la anécdota de Miguel Ángel que narra el golpe a su Moisés con la orden de que hablara. De ser esta la explicación de esta frase, o de ser simple coincidencia, en ambos casos testifica el enorme

180 SEPP, *Jardín de flores paracuario*, 1973, p. 195.

aprecio y admiración de Sepp por el hermano artista, en este caso escultor, y en el siguiente relato, pintor, dibujante o grabador.

La siguiente referencia de Sepp acerca de Brasanelli, aunque tampoco lo llame por su nombre, se refiere claramente a él y es evidente muestra de la fama del Hermano que ya trascendía a todas las misiones:

> "*En el pueblo de San Francisco de Borja pintan los indios cuadros tan vistosos y magistrales que sus trabajos se apreciarían en Roma misma. Un hermano italiano, experto en todas las artes, que aún está con vida, les enseña a pintar. En el mismo pueblo un músico, que al mismo tiempo es un calígrafo notable hizo a pluma una copia de un grabado francés, de un artista parisiense, un retrato de su Real Majestad Felipe V, que lo muestra cabalgando en un corcel brioso, y la copia fue tan perfecta que nuestro Padre Procurador estimó que valía la pena llevarla consigo a Europa y presentarla a su Real Majestad. Les parece una bagatela imitar una impresión de Colonia, Amberes o Ámsterdam con la pluma. Hace pocos años que se obsequió a Su Santidad el Papa con un misal entero, escrito por un indio, que causó sorpresa en el Vaticano.*"[181]

El jesuita expulsado o extrañado, Jaime Oliver, cuando describe a todos los pueblos en su *Breve noticia de la numerosa y florida cristiandad guaraní*, no podía dejar de mencionar varias de sus obras. La primera de ellas es el templo de San Francisco de Borja, una iglesia en el nuevo estilo creado por Brasanelli:

> "*La Iglesia del Pueblo de S^n^ Borja pudiera parecer en cualquiera parte si estuviera acabada de adornar. La media naranja es bella: las columnas, pedestales, chapiteles del cuerpo de la Yglesia pueden lucir. Es obra de Brasanelli, como el retablo mayor, que es grande, mui airoso, ochavado, bella talla y bien dorado. San Borja está como elevado y desmayado ante el Sacran^to^ todo lleno de nuves, y Seraphines: en lo restante estan las estatuas de nuestros santos bien repartidas.*"[182]

El testimonio de un cronista guaraní de Corpus durante la campaña contra la ciudadela de la Colonia del Ssmo. Sacramento es muy sugestivo ya que nos ofrece imágenes inesperadas como valiosas y que tampoco encontramos en documento alguno.

> "*19 de nov. El domingo de mañana, acabada la misa del Padre, los Portugueses hicieron 8 disparos. Aquel día el Pa'i Hno. José estaba rezando a la orilla del mar. Entonces los Portugueses le dispararon, pero los tiros cayeron cerca de él, a veces a su lado, a veces delante, pero, porque Dios no quiso, no sufrió daño.*"[183]

No se conocen, en cambio, las fechas de sus trabajos en Loreto mencionados por el P. Oliver lo que nos deja un vacío hasta ahora difícil de cubrir.

> "*La del Pueblo de Loreto es nueva, grande, con su media naranja bien pintada con algunos pasos de la historia de David: el altar mayor es obra prima, muy grave y hermoso, con 10 estatuas primorosas: los 4 retablos colaterales tienen bien repartidas muy hermosas estatuas, obras todas del insigne artífice, el hermano Brazaneli.*"[184]

De Loreto pasó el arquitecto jesuita al territorio del actual Paraguay para levantar en la orilla occidental del Paraná la iglesia de Nuestra Señora de la Encarnación de Itapúa, nombre que hoy quedó a la ciudad de Encarnación mientras el de Itapúa pasó al departamento que preside como capital. Una carta del Padre Astudillo fechada en 1718 describe como ninguna otra al hermano Brasanelli en plena acción, o como dice el Padre, "ejerciendo todas sus habilidades" que hoy se podrían clasificar como de arquitecto, escultor y pintor:

> "*Empezóse la iglesia; se ha hecho la mayor parte de los cimientos, levantándose los pilares del presbiterio y labrándose mucha madera, todo bajo la dirección del Hno. Brasanelli que tiene la obra a su cargo y a un tiempo ejercita todas sus habilidades dirigiendo a los estatuarios y a los pintores en la vida de nuestro Santo Padre, que hace sacar en cuadros para poner por los corredores de la casa; están ya acabados once cuadros sin otro defecto que el de los colores finos, porque no se hallan*".[185]

Es interesante lo que destaca el Padre, que es lo que él veía desde lejos cruzando el río, que eran los pilares del presbiterio, que en realidad eran los que soportarían la cúpula, por eso se veían a la distancia porque eran más altos que los demás, lo cual constituye para la posteridad un dato no desdeñable de su observación.

Si el Hermano salió de San Borja en 1706 y en 1718 tenía en Itapúa ya una iglesia con todos los horcones plantados - lo que le llevó por lo menos un año, si no dos - entonces queda para Concepción y Loreto un período de diez años, cinco a cada uno y cinco para Itapúa. Para Santa Rosa y Santa María de Fe, donde no construyó templos y por lo tanto pudo residir solo entre dos a tres años, antes de partir a la mesopotamia argentina. Allí, en San Ignacio Miní y Santa Ana, trabajó febrilmente en sus últimos cinco años de vida. Todos estos cálculos son muy estimativos pero indican, si no los años exactos de sus trabajos, por lo menos la secuencia correcta, histórica y geográfica de los mismos. (Ver el mapa de los itinerarios del Hermano Brasanelli)

Diez años más tarde no había perdido ímpetu el afán reformista del Provincial. En el memorial ya citado del 6 de abril de 1724 dejaba órdenes para Santa Ana y para Brasanelli, que en ese momento, presumiblemente, se hallaba aún en Santa María de Fe ocupado en esculpir las estatuas del *retablo de la reconciliación* con ese pueblo. Sin embargo debe abandonar esa labor y partir hacia la Mesopotamia donde lo esperaban dos templos: San Ignacio Miní inconcluso y Santa Ana para ampliar y completar.

> "*La torre nueva, para la que dejo licencia, se hará bajo la dirección del Hermano José Brasanelli* [...]. *Para el altar mayor se hará otro retablo que ideará el Hno. Brasanelli; y el que ahora sirve se empleará en otro nicho*".[186]

Se trata de los últimos cuatro años de su vida y a pesar de su edad, que se acercaba ya a los setenta años, desarrolló una labor prodigiosa en ambos pueblos, San Ignacio Miní y Santa Ana.

181 SEPP, *Jardín de flores paracuario*, 1973, p. 180.
182 OLIVER, *Breve noticia de la numerosa y florida cristiandad guaraní*, f. 7 v.
AULETTA, "El P. Jaime Oliver S. J. y su breve noticia de la numerosa y florida cristiandad guaraní", 1999.
183 MELIÀ, "Escritos guaraníes como fuentes documentales de la historia paraguaya", 2004, p. 259.
184 OLIVER, *Breve noticia de la numerosa y florida cristiandad guaraní*, f. 15 v. y 16.
185 HERNÁNDEZ, Pablo, 1913: *Organización social de las doctrinas guaraníes de la Compañía de Jesús*, p. 359. RIBERA, Adolfo, Luis, 1980, *"La pintura en las misiones jesuíticas de guaraníes"* Separata del Boletín del Instituto Ravignani, UBA. Pag. 516
186 RIBERA. Ibidem.

De no ser por el contagio de las viruelas llevaría a cabo muchas obras más, o completaría con magnificencia las del templo de Santa Ana y su equipamiento de nuevos retablos y notables imágenes. De que su creatividad estaba en su apogeo lo prueba la genial idea de ubicar en la bajada a la plaza de Santa Ana el cuerpo central de la escalera de Miguel Ángel del vestíbulo de la biblioteca Laurenciana.

102.-Cronología sobre el hermano Brasanelli.

1658- 6 de enero- Milán. Nace José Bressanelli, conocido como Brasanelli.

1672- 25 de diciembre- Milán. Ingresa en la Compañía de Jesús.

1681- 26 de diciembre-Milán. Sus primeros votos.

1690- 5 de agosto-Sevilla. Sus últimos votos antes de partir.

1691- 6 de abril-Buenos Aires. Desembarca con un grupo de 43 misioneros jesuitas de la expedición del padre Antonio Parra.

1691-1696- Córdoba. Trabaja en los retablos de la iglesia de la Compañía ¿?

1696 -1705? San Borja. Trabaja durante más de nueve años.

1705- Colonia, sitio. Participa como cirujano y experto militar.

1708- Dirige junto con el P. Herrán la campaña contra los Guenoas, Minuanos y Charrúas confederados que asolaban las estancias.

1705-1715?-Concepción. Loreto, grandes trabajos.

1715?- 1720? Itapúa. Dirige a los constructores de la iglesia, a los escultores y pintores.

1720-1724 Sta Rosa, Sta. María de Fe, muchas obras, pero ningún documento.

1724-28 de marzo. San Ignacio Miní. Orden de traslado al lugar.

1724- 6 de abril. Santa Ana. Orden de construir la torre y un retablo.

1725-20 de mayo. Santa Ana. Orden de prolongar la iglesia y construir la cúpula.

1725-19 de junio. San Javier. Se recomienda su asesoría para la cúpula.

1728-17 de agosto. Santa Ana. Muere de viruelas en el hospital, a la edad de 70 años.

TERCERA PARTE

REFLEXIONES SOBRE LA HERENCIA DE BRASANELLI

CAPÍTULO XV

EL ARTE DE BRASANELLI: PARTE FUNDAMENTAL DE LA CULTURA MISIONAL.

La vida y los trabajos del padre Antonio Sepp fueron tema de numerosas publicaciones. En cambio no existe ninguna obra dedicada al hermano Brasanelli a pesar de que ya en su tiempo fue el único artista al que un catálogo jesuítico calificara de *insigne;* al que la historiadora y crítica de arte paraguaya Josefina Plá juzgó *el artista de mayor categoría llegado a las misiones;*[187] y al que el historiador brasileño Aurelio Porto consideró un *incomparable arquitecto, pintor y escultor, el Miguel Ángel de las misiones.*[188] A estos calificativos podríamos agregar que también fue un admirable operador social ya que logró la transición de un barroco europeo - italiano a un barroco misionero -guaraní, respetando la libertad de opción y de creatividad de los escultores guaraníes.

Sin embargo, en la actualidad ni la tradición jesuítica ni la historia de la cultura paraguaya reconocen, ni siquiera conocen, el rol fundamental que desempeñó este brillante pero olvidado artista que recorrió las misiones dejando profundas huellas en sus lugares de labor. El recorrido de esas diez residencias permite interiorizarnos, por una parte de la historia de sus trabajos, pero por la otra de los grandes vacíos y pérdidas de las obras que relatan la historia de las destrucciones de esa cultura misional que forma parte también de la cultura paraguaya. De esa cultura de la cual el padre Bartomeu Melià escribió: "Una nación, dos culturas", pero que una investigación en profundidad puede descubrir una cultura más, la misional, negada, combatida, tergiversada, pero en el fondo, la más sólida pues fue edificada sobre el "sacro experimento" que construyeron y desarrollaron los cultos, inteligentes y tenaces jesuitas y los místicos y laboriosos guaraníes.

Se trata de una nación con, por lo menos, tres culturas que el virus de la dialéctica europea amenaza con destruir en una lucha fratricida pero en cuya tradición pervive la filosofía del *ñembiso jovái* que puede salvarla, lo que constituiría uno de los grandes aportes de la cultura guaraní a la pacificación del mundo en la hora actual.[189] La conciencia de la existencia de este extraordinario instrumento nos permitirá cuidarlo y desarrollarlo ya que es oro puro que no debemos seguir cambiándolo por baratijas de color con que pretenden deslumbrarnos y engañarnos los ideólogos del Viejo Continente. Esta breve mención del campo de las filosofías e ideologías no debe desviar la atención de nuestro campo específico que es el de las artes. Es allí donde mejor se manifiesta el gran talento de la nación guaraní para la elaboración de las síntesis.

103.- El encuentro en el arte misionero del "pensamiento dialéctico occidental" y el "ñembiso jovái" guaraní.

Los escuetos datos proporcionados por los historiadores de la Compañía podrían hacer creer que Brasanelli, o Bressanelli, nacido en Milán en 1658[190], fue uno de los tantos artesanos calificados enviados por la orden jesuítica a América. Para los catálogos es lo mismo un buen artesano que

187 PLÁ, *El barroco hispano guaraní,* 1975, p.198.
188 PORTO, *História das Missoes Orientais do Uruguai*, 1954, p. 37.
189 Se trata de moler el grano golpeándolo en el mortero desde lados opuestos.
190 STORNI, Hugo: *Catálogo de los jesuitas de la Provincia del Paraguay*, 1980, p. 43. Algunos catálogos, dan como fecha de su nacimiento 1659 o 1660.

un genio. Sin embargo, no debemos dejar que nos confundan esos informes administrativos y niveladores de una empresa cultural y religiosa. Estudiando las obras por él concebidas y ejecutadas, se llega a la conclusión de que fue el artista jesuita más importante que pisó estas tierras y que, a partir de su llegada en 1691, nada de lo producido en las Misiones de Guaraníes en el campo de la arquitectura, escultura y pintura fue ajeno a su labor, enseñanza o a su influencia.

Investigar el pasado para reconstruir y dar a conocer una vida - en este caso del artista más dotado que trabajó en la Provincia Jesuítica del Paraguay - rescatando sucesos que se van sumergiendo en un océano del olvido, no es solamente una obra de justicia con dicho artista sino con nuestra humanidad que tiene derecho a conocer la verdad de su pasado. El cual no se compone exclusivamente de intrigas, riñas y guerras, como pretenden hacernos creer algunos filósofos y sociólogos, sino también de grandes empresas personales y colectivas que transformaron la realidad en beneficio de los pueblos a quienes dedicaron esa labor.

Es en el campo del arte donde puede ser mejor analizada la tan discutida metodología de los jesuitas en sus Misiones. La llegada de un artista italiano con instrucciones de imponer una cultura barroca, triunfante en Europa, permite visualizar todo un tejido de interrelaciones culturales, potencialmente conflictivas, que se desarrollaban y resolvían sin las crisis habituales que supuestamente siempre "deben" acompañar esos procesos, según las ideologías de nuestra época. La puesta en escena y extensión a todos los fenómenos histórico - sociales de estas ideologías es labor constante y tenaz de muchos gabinetes de investigadores sociales actuales. Esta es una de las principales causas de que una historia, como la de Brasanelli, entre muchas otras, permanezca aún oculta y sin investigar ya que en ella las crisis se resolvían sin mayores conflictos y por lo tanto no constituyen un buen ejemplo de la aplicación y observancia de esos principios y leyes sociales inexorables. Más aún, es un ejemplo patente de cómo los jesuitas con "ingenio y afecto" lograban resolver esas crisis, casi siempre al margen de aquellos conflictos.

Uno de los casos más notables fue el ya mencionado de la fachada del templo del pueblo de Concepción. En ese frontispicio barroco - construido por Brasanelli con seis hornacinas enmarcadas con columnas salomónicas, con el propósito evidente de albergar imágenes barrocas, como muestra a todas las Misiones del nuevo estilo, sin embargo y para sorpresa de la posteridad, se entronizaron finalmente seis imágenes de escultores guaraníes, en el estilo tradicional del siglo XVII.

Según la interpretación de la mentalidad dialéctica actual, dicha situación roza el absurdo y es difícil o imposible de explicar. Sin embargo, teniendo en cuenta el rol de la Catedral de Milán en la formación de Brasanelli, el misterio comienza a aclararse.

El Duomo de Milán con sus más de 3000 imágenes, como ya fue explicado al inicio de nuestro libro, pero que es conveniente recordar, tuvo una función fundamental en dicha formación ya que allí, desde la infancia, se acostumbró el maestro a observar la realidad de la convivencia de diversos estilos; a esos dos estilos iniciales, gótico y renacimiento, ya diferentes entre si, les fueron agregadas imágenes en un estilo más diferente todavía, que muchos consideran opuesto, como es el estilo barroco, sin que se resintiera la unidad del edificio[191]. Todas esas imágenes no muestran rupturas ni contradicciones. Más aún, conviven en total armonía con el resto del templo, construido en sus inicios en un estilo gótico muy especial, lombardo, y continuado después, durante varios siglos, en estilos diferentes, sucesivos y muy relacionados entre si.

Ante este ejemplo, contemplado durante su niñez y adolescencia en su Catedral de Milán, se comprende como el Maestro de la obra de Concepción, pudo tolerar la intromisión y la

191 Wölflin, según su interpretación se trata de dos estilos opuestos.

convivencia de estilos arcaicos, rígidos y monumentales en la fachada que había proyectado para lucimiento de sus propias imágenes dinámicas, barrocas, en el moderno estilo que él y la Compañía de Jesús pretendían introducir en las Misiones.

Estamos en presencia de un dilema que es necesario abordar en todas sus consecuencias antes de seguir avanzando en la búsqueda de la síntesis del arte de las misiones jesuíticas. Para analizar y juzgar esa época también los investigadores actuales deberían despojarse, si ello fuera posible aunque sea solo para este caso, de la mentalidad dialéctica que impera hoy en occidente, para situarse ante las alternativas reales del momento.

Si es difícil comprender la historia de las Misiones Jesuíticas sin despojarse de la filosofía de las "ideas claras y distintas" de Descartes, es casi imposible comprender el arte de aquellas misiones viéndolo con anteojos teñidos de dialéctica. Es necesario, por lo tanto, afirmar nuestros estudios sobre Brasanelli antes en la realidad de sus obras que en los comentarios e interpretaciones de la posteridad, que tienden a reducir todo a fórmulas ideológicas abstractas. Así sucedió en su tiempo con la "Ilustración", que solo vio en el arte barroco misionero "*colorinche y mamarracho*". Después ocurrió lo mismo con la escuela sociológica que poco se interesó por el arte, como tampoco les preocupa el arte a los sostenedores de las doctrinas sobre el poder, concebidas y desarrolladas en la sociedad europea de rígida organización de clases, completamente diferente a las sociedades de las selvas sudamericanas. Pero esa sociedad guaraní - misionera no solamente propone sus obras de arte y su cultura para ser analizadas y estudiadas por los científicos de la cultura occidental, que lo hacen, como es lógico, con sus métodos propios desarrollados en las investigaciones de esa su propia sociedad y cultura, dándoles proyección universal. La cultura misionera propone, junto con sus obras, también un método de análisis propio para ser aplicado al estudio de sus obras y de su sociedad. Ese método, o alternativa que propone muy ventajosamente la cultura guaraní a todas estas escuelas filosóficas, sociológicas y antropológicas basadas en la dialéctica, es el "*ñembiso jovái*". Todas las evidencias permiten suponer que, al igual que otras instituciones culturales guaraníes, los jesuitas la adoptaron y pasó pronto a integrar la cultura misionera.

***Ñembiso jovái*, la fórmula guaraní de diálogo que puede reemplazar ventajosamente a la dialéctica de la cultura occidental.**

Si se busca elegir una fórmula que sintetice el pensamiento de la cultura guaraní con respecto a dos actitudes o pensamientos diferentes, incluso opuestos, y que no recurren a la lucha para zanjear sus diferencias, se dice entonces: *ñembiso jovái*, que quiere decir literalmente "moler juntos", de lados opuestos, en el mismo mortero. Es lo que hacen con frecuencia, los o las guaraníes con la misma porción de grano, golpeándola alternativamente desde lados contrarios, sin hacerse daño entre sí.[192]

Esta costumbre, hábito ancestral, ya convertida en metáfora cultural, ha impregnado la vida de esa etnia convirtiéndose en uno de los aspectos más característicos de su mentalidad. Los misioneros europeos no pudieron permanecer ajenos a dichos valores de sabiduría ancestral y popular que fueron reemplazando lentamente su pensamiento europeo de confrontación dialéctica, ya cuestionado por su fundador y por los filósofos jesuitas, tanto en la estructura del pensamiento personal, como en la planificación de las relaciones comunitarias.

192 "*Ñembiso jovái*" es una expresión guaraní que significa moler en un común mortero pero desde dos direcciones diferentes, opuestas, con golpes alternativos, el mismo grano, generalmente maíz. La expresión, también puede adquirir un valor simbólico y filosófico que sustituye ventajosamente a la dialéctica europea. Además explica los procesos de las "series" iniciadas generalmente por obras de Brasanelli y seguidas con notables modificaciones, agregados y correcciones por los escultores guaraníes. También permite entender la amplitud de la síntesis cultural del arte de las Misiones Guaraní- Jesuíticas y especialmente la síntesis plástica y estilística de los frisos del templo de Trinidad.

Cuando se piensa en la definición de Muratori de las Misiones como el "Cristianismo feliz", debemos considerar que dicha felicidad, aceptando su nivel de hipérbole, se debe en parte al reemplazo de la dialéctica por la filosofía del *ñembiso jovái*. No alcanzan a visualizar esta nueva realidad los investigadores que se aferran a la dialéctica y consideran idealización todo lo que escapa a su esquema binario de cultura dominada y cultura dominante.

Si se analizan la vida y las obras de Brasanelli se descubre que en sus relaciones con la cultura guaraní, o ya guaraní - misionera del siglo XVII correspondiente a sus primeros años americanos, en sus intentos de reforma barroca predominaba la confrontación dialéctica. En San Borja dicha relación de oposición dialéctica en un principio se acentúa, pero algo ocurrió en los últimos años ya que en algunas imágenes como el *San Antonio*, *San Juan Bautista Niño* o el *San Isidro Labrador* (hoy en el Museo de San Miguel) se anuncia ya un cambio de pensamiento y de sensibilidad. El hecho es que al llegar a Concepción, o ya algo antes, esa relación reformista y dialéctica parece haber cambiado: no podemos decir que se ha atenuado sino que dio un giro de 180º, hasta sorprender a la posteridad con la entronización de las imágenes de los escultores guaraníes en esa fachada. Dicho cambio se fue afirmando y explicitando en las imágenes producidas en los talleres de Loreto e Itapúa hasta culminar en Santa Rosa y Santa María de Fe. Podemos creer que en los últimos dos destinos, San Ignacio Miní y Santa Ana, dicha tendencia no ha cambiado, y aunque tengamos solamente los relieves de piedra de las portadas para probarlo, sabemos por éstas obras que ella se fue consolidando en la convivencia con la sociedad guaraní.

104.- Tras la "tierra sin mal": una aventura de José Brasanelli y los escultores guaraníes.

A pesar de que no se conserva ninguna carta ni documento escrito de mano de Brasanelli, la memoria de su nombre continúa en constante afirmación pues sus obras siguen entregando nuevos y cada vez más valiosos mensajes a la posteridad. Si alguna vez existieron escritos de su autoría, ellos, como dijimos anteriormente, no se conocen actualmente: o se han perdido, o han sido destruidos. Se trata de un tema ya abordado en el capítulo 77, correspondiente a la octava residencia de Brasanelli en Santa María de Fe, donde nos llamaba la atención la ausencia de toda mención por el padre Jaime Oliver de las obras importantes del hermano en el pueblo del que era párroco y que mejor conocía.

En esta tercera y última parte de nuestra investigación se procede a una recopilación y análisis de todos los argumentos sobre este tema tan importante y que inducen a pensar que no es solo una cuestión del azar que no haya trascendido ningún escrito del Hermano Brasanelli. La desaparición de documentos jesuíticos ha sido casi la normalidad en el tiempo del padre Provincial Lauro Núñez, de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII. Que hayan sido destruidos tampoco sería algo excepcional. Las *Décadas* escritas por el padre Estanislao Orosz, como complemento de las *Décadas* del padre Nicolás del Techo, han sido destruidas por el fuego por orden del Padre General pues "no eran tiempos para dichos escritos"[193]. Ha sido salvado un solo ejemplar por los Padres Bolandistas como testimonio de dicha edición. Pero en el caso de Brasanelli ¿habría alguna causa que pudiera motivar la destrucción de escritos donde figuraran sus ideas sobre las imágenes y su pensamiento sobre el arte y la cultura guaraníes? No podemos afirmarlo, pero tampoco negarlo ya que a juzgar por las últimas imágenes producidas en Loreto y en Santa Rosa el pensamiento estético del artista no avanzaba en la misma dirección que el arte europeo, ni la prevista por sus entendidos.

193 Furlong, Guillermo S.J.: 1962. *Misiones y sus pueblos de guaraníes.1610-1813.* 1ª Ed. Theoría. Buenos Aires.

Diferente fue el caso del padre Antonio Sepp que escribía con frecuencia con destino a Europa interesantes cartas con las cuales se compusieron tres volúmenes donde figuran todas las aventuras de sus viajes, los primeros trabajos misionales y sus reflexiones sobre América y sus habitantes. Esos libros fueron impresos en Europa casi inmediatamente, cuando no arreciaban todavía las dificultades sobre las metodologías de evangelización de los jesuitas, las que más tarde originaron largos pleitos llamados "querella de los ritos chinos". En esa querella los acusadores - franciscanos y dominicos - alegaban que los misioneros jesuitas eran demasiado tolerantes y abiertos hacia la cultura y mentalidad chinas, aceptando expresiones como "el Señor de los cielos" para el Dios o "Deus" europeo, por lo que sus métodos fueron condenados con rigor en Roma. Hasta 1939, en que esas disposiciones fueron abolidas, los jesuitas antes de partir a las misiones, debían firmar un compromiso de no aplicar las metodologías condenadas y además eran estrechamente vigilados en sus informes a Roma y en su actuación misional. Las cartas de cada uno eran cuidadosamente revisadas y censurada de ser necesario. No tenemos ninguna certeza de que algún escrito de Brasanelli, o de otro jesuita que se refiriera a él, no haya incurrido en algún concepto considerado peligroso y fuera, por lo tanto, censurado, ya que la Compañía no deseaba abrir otro frente de conflicto en el mundo, además del generado en China.

Es muy difícil aceptar que Brasanelli haya efectuado tantos y tan audaces cambios, entre los que el del demonio antropomorfo por una anaconda no es el menor, sin que en ningún escrito suyo se filtrara algún comentario, ni defensa, en apoyo a dicha decisión. Si fue destruida toda una edición de las *Décadas* con mucha mayor razón pudieron haber sido emitidas órdenes de revisar y destruir toda la correspondencia donde figuraban ideas comprometedoras de Brasanelli sobre el arte y la evangelización. De hecho, muchos sucesos de la vida del artista, como su polémica con los escultores de Nuestra Señora de Fe y los motivos de su partida a la lejana orilla oriental de Rio Uruguay, o la entronización de imágenes de escultores guaraníes en la fachada de Concepción, no figuran en ninguna crónica ni Carta Anua, mientras que otros, menos trascendentes como las nubes y querubines del retablo del San Borja, son descritos detalladamente.[194] Todo esto debe ser materia de cuidadosos estudios pero lo que se puede afirmar con total seguridad, por lo que revelan sus obras, es que Brasanelli fue un artista en constante búsqueda de sintonizar su arte con la mentalidad guaraní, de cuya comprensión dependía la aceptación de sus mensajes.

Si José Brasanelli hubiera sido un escultor con una producción continua sostenida por la demanda de un mercado que valorizaba sus obras, no podríamos hablar con propiedad de una búsqueda de una "tierra sin mal" simbólica, como en su caso. Lo que caracterizó a nuestro artista como director de talleres de escultura como el de Loreto y vastos emprendimientos como los templos de San Borja e Itapúa, y después San Ignacio Miní y Santa Ana, además de la fachada de Concepción, es que se trató de una búsqueda colectiva del director y sus obreros, artesanos y artistas. En esa colmena humana cuyos miembros participaban, si no de una totalmente idéntica religiosidad, seguramente de una especie de mística común que creaba una atmósfera en la que han surgido extraordinarias obras que la posteridad admira sin poder explicar su aparición ni el excepcional nivel artístico alcanzado por las mismas.

Si tomamos como ejemplo el *Crucifijo* - transformado después en *Yacente* - de la Catedral de Corrientes, que los guaraníes trasladaron en su huida de Loreto de Misiones, y lo comparamos con otros Crucifijos surgidos en aquel mismo taller de Brasanelli, que siguen la misma serie de Crucifijos identificados por una cuerda en el antebrazo, debemos reconocer que varios superaron

194 Recordamos al lector que el conocimiento de dicha polémica se basa en la comparación de los dos retablos: el de San Ignacio Guazú, de Brasanelli y el de Sta. María de Fe de los escultores guaraníes. El primero con tres figuras con miradas de éxtasis barroco, al cielo, fue modelo del segundo en todo, iconografía, estilo de los pliegues, composición, menos en las miradas que son, en este segundo, todas acentuadamente frontales, siguiendo el modelo de su imagen patronal.

al modelo del escultor jesuita. Entre ellos está, sin duda, el que sorprende a los visitantes del Museo de San Miguel de Brasil el cual fue considerado, por el Profesor Héctor Schenone digno de figurar entre las diez mejores esculturas no solo de las Misiones, sino de la humanidad.[195] Se podría pensar que se trató de una hipérbole, pero en la misma serie de esos Cristos de Brasanelli, identificados con la común cuerda y barba recortada, hay otro Cristo en el pueblo de San Miguel de Iberá, el que a pesar de su gran tamaño y peso, también fue trasportado de Loreto de Misiones huyendo de los incendios y la destrucción.

Según muchas opiniones, entre ellas la del que escribe, también supera en varios aspectos al del maestro que enseñaba escultura a los guaraníes. Pero no se trata de casos únicos ya que en Trinidad de Paraguay y en Santa Rosa de Calamuchita de Córdoba, Argentina, se conservan dos ejemplares más, de excelente nivel escultórico y con la misma identificación de la cuerda y la barba recortada, entre muchos otros salidos del mismo taller, algunos de menores dimensiones y diversa calidad artística. Pero a juzgar por los ejemplos mencionados podemos constatar el gran nivel, no solo de la enseñanza del maestro, sino del liderazgo que ejercía sobre sus colaboradores, que competían por ganar su aprobación, en un clima de libertad del que pocos discípulos gozan al lado de un director tan carismático como lo fue Brasanelli. Ese carisma no fue ejercido solamente sobre los guaraníes sino también entre sus compañeros jesuitas.

Únicamente así se puede entender que en una gran fachada de piedra *itaky* construida para el templo de Concepción el maestro pudo, vencer, si la hubo, oposición de los superiores y seguramente por pedido de los indios, entronizar seis imágenes de escultores guaraníes en el estilo tradicional de Nuestra Señora de Fe. Lo que más sorprende es que ese estilo retardatario perduraba todavía después de quince años de iniciada la reforma barroca. Aunque ningún documento atestigua dicho suceso, las imágenes guaraníes que se conservan de esa fachada, tres en el museo de Luján y dos sin cabeza en la actual Provincia de Misiones, atestiguan fehacientemente la permanencia de ese estilo, a comienzos del siglo XVIII, época de la construcción de la fachada de Concepción. Si nadie pudo explicar hasta ahora ese hecho, alguna explicación, sin embargo, forzosamente debe tener.[196]

Tampoco tenemos ningún escrito sobre la polémica de los dos retablos: el de San Ignacio Guazú, de Brasanelli y el de Sta. María de Fe de los escultores guaraníes. El conocimiento de la polémica se basa exclusivamente en la observación y comparación de los mismos. El primero con tres figuras con miradas de éxtasis barroco, al cielo, fue modelo del segundo en todo, iconografía, estilo de los pliegues, composición, menos en las miradas que son, en este segundo, todas acentuadamente frontales, siguiendo todas, sin ninguna excepción el modelo de la imagen patronal de Santa María de Fe, (de la peana de las almas del Purgatorio).

Si cuesta creer que ningún jesuita de la época haya escrito ni una palabra sobre esa polémica, es totalmente inadmisible que no trascendiera ni una palabra, ni comentario a favor o en contra de la decisión de Brasanelli de entronizar en la fachada de Concepción imágenes de escultores guaraníes en lugar de las suyas barrocas. Sorprende la aceptación de ese estilo arcaico y decididamente anti barroco, o por lo menos no barroco teniendo en cuenta las críticas, en varios casos, de "indecentes" de otras imágenes de aquel estilo arcaico por el el Provincial Luis de la Roca. De hecho ese estilo perduró durante y después de la presencia de Brasanelli, y a su apertura y comprensión consideramos que se debe su vigorosa presencia, aún varias décadas después de su muerte, en la obra mayor y postrera del período jesuítico que son los Frisos de Trinidad.

195 Héctor H. Schenone, profesor en la Universidad de Buenos Aires en la cátedra de arte Barroco y la del arte Hispano Americano, fue uno de los mejores conocedores del arte de las Misiones Jesuíticas Guaraníes. La afirmación fue hecha delante varios testigos entre los cuales se encontraban, además del autor, las profesoras: Lic. Estela Auletta, Dra. María Cristina Serventi y la Lic. María Inés Saavedra.

196 Pedimos disculpas al "benévolo" lector, como lo llamaban en sus escritos los jesuitas, por la repetición de ciertas noticias, que sentimos necesario recordar para la escritura de esta tercera parte, cuanto más lo será para su lectura.

Ya que se ordenó la destrucción de las *Década*s escritas por el padre Orosz, se emitieron, sin duda alguna, órdenes de revisión y destrucción de toda la correspondencia de la época del polémico provincial Lauro Nuñez donde pudo haber defendido sus decisiones comprometedoras el hermano Brasanelli. Solo estas supuestas órdenes pueden explicar el total silencio del padre Jaime Oliver en su *Breve Relación* sobre todas aquellas obras del audaz y revolucionario artista lombardo, que pudieran comprometer a la Compañía en aquellos tiempos. El clima que siguió a la polémica de los *ritos chinos* y a la condena de la Compañía de Jesús tras casi treinta años de discusiones teológicas con los franciscanos y dominicos ha dejado profundas huellas que no se registran en forma explícita en ningún documento jesuítico de las Misiones Guaraníes, pero que sin duda alguna, pesaban implícitamente en los hechos, en las omisiones y en los silencios de los documentos escritos.

Quizás la noticia de la presencia tan destacada de las imágenes guaraníes en la famosa fachada de Concepción, de llegar a Roma con posteridad a la condena de los ritos chinos, provocaría muchas dificultades a los jesuitas del Paraguay. Pero en la época de Brasanelli aún nadie se preocupaba de las noticias sobre el excesivo respeto del artista barroco por la cultura guaraní. Fue así que el maestro, al construir en 1718 el nuevo templo de Itapúa pudo conocer allí el retrato de la "*Conquistadora*" pintado un siglo antes por el guaraní itapuense Habiyú. Al contemplar la devoción que ella suscitaba, seguramente comprendió, o le fue explicado, que los guaraníes la adoraban porque ella seguía con la mirada a cada uno de sus "hijos". El hecho es que a partir de entonces las miradas de la mayoría de las esculturas de Brasanelli no se dirigieron más al cielo, como hasta entonces, sino al frente buscando la "reciprocidad" del orante.[197] Lo cual puede ser comprobado en el *Arcángel Gabriel* de Santa Rosa y en casi todas las imágenes de Brasanelli confeccionadas en su segunda estadía en Santa María de Fe, a pesar de que el último párroco de ese pueblo, el Padre Jaime Oliver no mencione a ninguna de ellas en su "*Breve Relación*" ni tampoco en su "Inventario" del pueblo con motivo de la Expulsión de la Compañía. De hecho, aunque sea el mejor conocedor de la historia de Brasanelli, gracias a la excelente tradición oral de sus parroquianos, la omite en sus escritos, aconsejado quizás por los expertos en política residentes en Córdoba o en Roma. Aunque también hay que admitir la posibilidad, ya señalada, de que esos escritos fueron censurados con posteridad. Por ello es tan importante estudiar minuciosamente esos *escritos*, pero más aun a las imágenes que talló Brasanelli en su última estadía en el pueblo de Sta. María de Fe y que dichos escritos, inexplicablemente, pasan por alto.[198]

Una de las imágenes más sorprendentes de la segunda estadía de Brasanelli en Santa María (1722?) es la *Virgen de la Candelaria* de mirada frontal, afirmada, no con el obligado movimiento de descanso barroco, sino con firmeza en ambas piernas y levantando, también con firmeza sus dos brazos que sostenían, el izquierdo a su hijo *Jesús*, que le ha sido sustraído y el derecho la candela. La rodeaban, en lo que creemos fue un retablo, (como ya fuera explicado en capítulos anteriores, especialmente en la octava residencia de Santa María) cuatro figuras de ojos bajos y entornados por grandes párpados. Se trataba de un *San José* con el *Niño Jesús* en sus brazos y un angelito en su peana, tocando la chirimía; una *Santa Bárbara* con torre y palma de martirio y un *San Miguel* matando a un demonio en la figura de una anaconda - kuriju. La cuarta imagen puede ser *Santa Cecilia* o *María Magdalena* y pudo ser tallada por ayudantes guaraníes sobre un "*bocetto*" de Brasanelli. Su deficiente estado de conservación y repintados impide arribar a mayor certeza. Es posible que el maestro no pudiera concluirla por su inminente viaje, reclamado en 1724 por el provincial Luis de la Rocca desde San Ignacio Miní y Santa Ana.

197 El término de "reciprocidad" entre la *Virgen* y el *Ángel Gabriel* lo utiliza por primera vez en este sentido la crítica de Arte hispano paraguaya Josefina Plá y puede ser extendido no solo a la relación entre imágenes sino también a la relación entre la imagen y el espectador u orante.

198 La tesis doctoral de la profesora Estela Auletta titulada "El Padre Jaime Oliver y su Breve relación de la numerosa y florida cristiandad Guarani" una vez concluida, seguramente nos aclarará, algunos de estos aspectos tan misteriosos de los últimos tiempos de los jesuitas en las Misiones.

Esas magníficas cinco imágenes de Brasanelli, (ya descritas en su octava estadía) y que suponemos conformaban un retablo lateral, se encuentran actualmente en el Museo del pueblo de Santa María, salvadas de un gran incendio que destruyó el antiguo templo y su mobiliario. Su pérdida hubiese significado una catástrofe irreparable, tanto por su valor patrimonial, como por su significado testimonial para la Historia del Arte del período. A partir de ese conjunto podemos saber con total certeza que estas últimas creaciones no se dirigían hacia los ideales del estilo barroco, como el arte de sus compatriotas europeos, sino a los de la estética y cultura guaraníes. Las obras de Brasanelli no dejan, por ello, de ser barrocas, pero lo importante es averiguar, no cuan barrocas son, sino investigar, más que su punto de partida hacia donde se dirigía su barroquismo. ¿Cual es el significado de la adopción de la simetría y la frontalidad en algunas de estas sus últimas obras, como el caso del *Gabriel* de la *Anunciación* de Santa Rosa? Incluso se hará necesario investigar el significado de la presencia de iconografías americanas como la "kuriju" en su último *San Miguel* conocido.

Es oportuno recordar el juicio de un gran conocedor, el Profesor Adolfo Luis Ribera, quién señalara con ocasión de admirar estas imágenes "*que aunque provenientes de mano de un artista europeo, ellas jamás habrían llegado a esa calidad estética, originalidad, sobria elegancia y ausencia de todo dramatismo de haber sido talladas en el medio social y cultural del Viejo Continente.*"[199]

Es muy sabido que en Europa el estilo barroco se encaminaba decididamente al rococó. En Brasanelli, en cambio, el barroco buscaba la "tierra sin mal" de la estética guaraní lo cual exige afinar la percepción y profundizar la comprensión más allá del alcance de los manuales convencionales de historia de arte. El llamado "giro barroco" en las Misiones no se dirigía al rococó y al neoclasicismo sino en la dirección contraria: a la planimetría y al hieratismo americanos.

Pocas obras escultóricas de Brasanelli se conocen después de las mencionadas, pero ellas son suficientes para atestiguar cómo ese "giro barroco misionero" iniciado por él, pudo culminar, después de su muerte y después de varias décadas del proceso de síntesis del *ñembiso jovái* de los talleres misioneros, en una obra que nadie podía prever: el *Friso de los ángeles músicos de Trinidad*, logro supremo y destino de ese arte misionero, comenzado un siglo y medio antes por las "imágenes conquistadoras" en las selvas de la Provincia Jesuítica del Paraguay.

Corresponde afirmarlo y proclamarlo para evitar más confusiones en este tema de la aparición con Brasanelli de un estilo diferente del arte barroco europeo e impensable en alguna relación con el estilo rococó que continuó su reinado en el Viejo Continente donde regresaban, en ese tiempo, para morir los ancianos jesuitas, expulsados de las Misiones. Pero conviene recordar que algunos de aquellos misioneros expiraban, como el padre Pedro Escandón, murmurando sus oraciones en lengua guaraní, y la mayoría de los demás, escribiendo valiosos testimonios de los logros y esplendor alcanzados por la notable civilización fundada por ellos con la mutua y entusiasta colaboración de la talentosa etnia guaraní.

Si Dostoievski afirmaba que la belleza salvará al mundo, esa belleza se identifica mejor con la "tierra sin mal" buscada por Brasanelli y los escultores guaraníes, que con las teorías sobre el poder de algunas escuelas sociológicas y antropológicas europeas. Si esta afirmación resulta demasiado idealizada para algunos estudiosos los desafiamos a que la confronten con la realidad de los coros y conjuntos instrumentales del país de los Chiquitos y con las imágenes de los museos de las Misiones de Guaraníes. Ellos y sus pueblos de casas comunales de piedra itaky y

199 Cita tomada de sus clases. Adolfo Luis Ribera: profesor fallecido en 1990, fue titular de las cátedras de Arte del Renacimiento y de Arte Argentino. Con los alumnos de esta última cátedra, recién fundada, llevó a cabo en 1980 un viaje de estudios por las Misiones del Paraguay, Argentina y Brasil. Ese viaje constituyó el inicio de los estudios de las Misiones jesuíticas guaraníes en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, aunque ya mucho antes, en 1935, el Instituto de Historia Ravignani de la misma Facultad, publicó dos voluminosos tomos con la traducción de Carlos Leonhard de las primeras cartas Anuas de la Provincia del Paraguay.

grandiosos templos en ruinas son la mayor prueba de que ese proyecto no era tan utópico como suele afirmarse y que otra humanidad, basada en el culto del arte y la belleza, fue y es posible.

Esta síntesis, en parte reiterativa, de las diez residencias de Brasanelli y de los temas polémicos ya desarrollados nos permite abordar, teniendo presente toda la información necesaria, la ultima parte de nuestra investigación referida a la herencia de Brasanelli y la culminación del desarrollo del arte de las Misiones Jesuíticas en las imágenes icónicas del último período.

105.- El barroco "hispano guaraní" o barroco "guaraní misionero": un tema no resuelto.

El arte de las Misiones del Paraguay suele ser denominado comúnmente como "barroco hispano guaraní", nombre cuyos tres términos encierran, cada uno, un diferente e irresuelto problema. El calificativo de "hispano" implica de por sí toda la problemática del barroco español cuya unidad estilística es muy discutible. ¿Qué tiene de común, por ejemplo, la escultura del llamado realismo español del siglo XVII de un Gregorio Fernández o un Martínez Montañés, con los Churriguera del S. XVIII? No se trata de matices accesibles solo a especialistas sino de profundas diferencias, ocultas bajo el mismo vocablo "barroco". Cuando extendemos esa denominación al arte producido por los guaraníes, de una mentalidad abismalmente diferente a la europea de esa época y hablamos de un barroco hispano guaraní, en realidad cubrimos con un manto semántico uno de los mayores problemas con que se enfrenta la Historia de Arte en la actualidad. Esa situación terminó por desesperar a los críticos que buscaban un criterio de comprensión y ordenación de esas obras. Entre ellos José León Pagano constataba que *"no es posible seguir el proceso de evolución histórica por cuanto los estilos juegan una danza de avances y retrocesos, según los talleres y según las épocas"*. Josefina Plá, que fue sin duda la que más estudió el tema, suscribe la misma conclusión, proponiendo un análisis de sus causas y efectos.

Los profesores Ribera y Schenone, que han dedicado numerosos estudios al arte de las Misiones, también coinciden en que está lejano el día en el cual se logrará ordenar las obras del arte misionero en períodos de secuencia cronológica.

Parte de las dificultades se originan en el punto de partida implícito en la definición, que dio lugar, como lo constata el P. Bartomeu Meliá, a *"una propensión exagerada a considerar el arte plástico misionero en un solo bloque, como si en él no hubiera habido tendencias, ni corrientes, ni tiempos."* [200]

En el barroco español, las pautas de los importantes cambios están dadas por la presencia, en el siglo XVIII, de elementos barrocos italianos, en especial por la influencia de Bernini.
Fue Brasanelli el que talló las primeras columnas salomónicas en el Río de la Plata. La columna salomónica fue la avanzada del nuevo estilo en Méjico, en Perú y en el Río de la Plata. Ella aparece ya en los retablos y fachadas jesuíticos de las últimas décadas del siglo XVII. El cambio en la escultura fue mucho más lento y difícil de detectar.

En las Misiones de Guaraníes ocurrió una circunstancia especial que las colocó en la vanguardia de esa nueva influencia berniniana. Fue cuando se levantó la veda a los misioneros extranjeros y en la expedición de 1691 llegó un grupo de centroeuropeos, que junto con los españoles, tendrán una notable actuación. En el campo de la música fue relevante la llegada del P. Antonio Sepp. Para las artes plásticas el arribo de un coadjutor escultor profesional, proveniente de Italia, ha tenido consecuencias decisivas. Él aportó a las misiones de esa época un berninismo

200 Melià, Bartomeu; Nagel, Liane María: 1995. *Guaraníes y Jesuitas en tiempo de las Misiones. Una bibliografía didáctica.* URI, Brasil, CEPAG, Asunción, Paraguay, p. 170.

desconocido aún en el resto del continente y que se abría paso muy lentamente en España. El nuevo estilo fue considerado la ***"última moda italiana",*** todavía medio siglo más tarde, por Juan Andrés Arroyo, un ilustrado funcionario español de la expedición de Bucarelli. Dicha "moda" fue aportada y difundida por el hermano José Brassanelli, quien trabajó en las Misiones durante casi cuatro décadas (1691-1728). La misma se extendió a los campos de la arquitectura, escultura y pintura. Las iglesias como San Borja e Itapúa, construidas por él, fueron también equipadas con retablos, esculturas y pinturas de su diseño y producción. Ellas crearon un prototipo, inspirado en la iglesia de la Compañía de Córdoba y adaptado a la técnica lignaria y sin cal de la región, que tuvo gran influencia en la época. Iglesias con transepto y cimborrio prismático (de sección cuadrada u octogonal) con cúpula sin linterna - siguiendo el modelo de la de San Borja - se construyeron en San Nicolás, San Luis Gonzaga, San Juan Bautista, Santos Mártires e Itapúa, según consta en la documentación. Este modelo, conocido por dibujos y fotos de algunas ruinas, por descripción de viajeros, y por una pintura del pueblo de San Juan Bautista (guardada en el Archivo de Simancas), fue seguido probablemente también en Loreto, San Francisco Javier y en algunos pueblos más, entre los que se halla seguramente Santa Ana donde murió el artista.

El nuevo estilo se destacaba sobre todo en los retablos y en las imágenes que equipaban las iglesias. *"La especial idea"* a la que se refiere Jaime Oliver, o la *"última moda italiana"* según Juan Andrés de Arroyo nos permiten diferenciar el arte del S. XVIII del anterior que fue desplazado de sus lugares de privilegio, aunque logró subsistir en muchos ejemplos.

¿Cuál fue la recepción del guaraní de estos cambios de enseñanza y de modelos propuestos? Se trata de uno de los temas más interesantes y discutidos actualmente. En general, tanto los "americanistas" como los "europeistas" que buscan un grabado como modelo de cada imagen, olvidan con demasiada frecuencia el carácter, frecuentemente genial e imposible de reducir a mero copista, del artista guaraní. Los críticos actuales suelen reemplazar el estudio de las obras por análisis teóricos-ideológicos donde, al igual que en las fórmulas culinarias, los ingredientes se manejan "a discreción". No es esta discusión el tema de este capítulo sino el reconocimiento de la influencia del barroco italiano-berniniano a través de la obra del arquitecto, escultor y pintor, o como lo llamara el historiador Aurelio Porto, el "Miguel Ángel de las Misiones", el hermano José Brasanelli. La comparación de Brasanelli con Miguel Ángel se comprendió siempre como una hipérbole para destacar las virtudes artísticas del hermano coadjutor. Sin embargo la comparación se proyecta hacia otros significados que exceden ese primer sentido. Es sabido que uno de los aspectos más admirados de Buonarotti fue su capacidad de expresar sus ideas en cualquiera de los campos elegidos, sea pintura, escultura o arquitectura, y en otros más heterogéneos como la poesía. Sabemos que Bernini lo admiraba en todos los campos pero que lo consideraba "divino" solo en la arquitectura. La comparación del gran historiador brasileño pudo haber tenido en cuenta que Brasanelli se desempeñaba con excelencia en todos los campos, incluso en el de la estrategia militar. Lamentablemente no conocemos integro ninguno de sus templos de modo de poder dimensionarlo como arquitecto, tampoco ninguna de sus grandes pinturas para comprender su genialidad como pintor. Pero el hecho mismo, mencionado tan frecuentemente, de prodigar su creatividad simultáneamente a tan diversos campos debería llamar más la atención de los historiadores y críticos posteriores de manera más contundente como para reconocer que no sólo en la Italia de Miguel Ángel surgían genios de ese nivel y que también el caso de Brasanelli, aunque prodigaba su creatividad a pueblos amerindios, debería ser destacado en todas sus dimensiones para que brille y alumbre en la mediocridad de los estudios actuales.

Nada hay más a propósito que la descripción ya citada del padre Astudillo que contemplaba con sorpresa y admiración todas las actividades de ese "pequeño" o, no pequeño, Miguel Ángel:

> "*Empezóse la iglesia; se ha hecho la mayor parte de los cimientos, levantándose los pilares del presbiterio y labrándose mucha madera, todo bajo la dirección del Hno. Brasanelli que tiene la obra a su cargo y a un tiempo ejercita todas sus habilidades….*[201]

Si a ese arte se lo quiere llamar "*barroco hispano guaraní*" se lo hace según ópticas fundadas en las mentalidades originadas en nacionalismos europeos más que en la búsqueda de la "*mayor Gloria de Dios*" preconizada por el fundador de la Compañía, San Ignacio de Loyola.

La opción encontrada en el campo musical es mucho más correcta. Los festivales de música en Chiquitos se han titulado "música renacentista y barroca" ¡Era evidente que no toda la música era barroca, por lo tanto esa realidad exigía una correcta distinción! En el campo de las artes plásticas la situación es más compleja dada la ignorancia que reina en esa especialidad que se pretende simplificar llamando a todo el arte misionero, en bloque, "barroco". El siglo XVII es todo menos barroco. En realidad es bizantino-hispano-guaraní. Es bizantino por las miradas y la direccionalidad espacial de los retratos bizantinos de la *Virgen de la Paz* con las que se inicia el arte de las misiones. Pero en las imágenes de bulto predomina la mentalidad guaraní, desde las estatuas horcones, a las de túnicas excavadas y las de pliegues aplanados. El siglo XVIII es en cambio ítalo - barroco pero también es importante la presencia hispánica a través de los retablos de Simón de Pineda. O sea que tenemos tres períodos: el bizantino - hispano - guarani, el italo - barroco- guaraní y el último de síntesis geométrica de los frisos de la iglesia de Trinidad y de otras obras en que renace el estilo del siglo XVII, pero con un rigor geométrico antes desconocido. Es el estilo del siglo XVII, que se mantuvo activo durante la reforma de Brasanelli, y resurge en la última década; constituyendo una última etapa que es quizás la más importante y no puede ser ignorada o pasada por alto (como ocurre generalmente).

La etapa bizantina - guaraní - hispánica corresponde al Siglo XVII y es el tema de mi libro *Imágenes guaraní jesuíticas*. La etapa barroca queda desarrollada en la presente obra dedicada al Hermano José Brasanelli. La etapa de la síntesis geométrica, es la gran sorpresa que ya se descubría en las dos obras mencionadas sobre el arte guaraní misionero, pero cuyo pleno desarrollo e investigación requieren una obra específica, que exige el conocimiento de los dos períodos anteriores, pero que llega a definir su propia esencia y características hasta ahora totalmente desconocidas: se trata de la etapa de la síntesis de los íconos misioneros, que se enuncia y presenta en esta tercera parte del libro donde será abordado como tema central y culminante: el conjunto de los ángeles músicos de los frisos del templo de Prímoli y Danesi y de los genios guaraníes del pueblo de Trinidad. Se trata de la mayor obra que se estaba ejecutando en América en el momento mismo de la llegada de la orden de expulsión que acababa de decretar en la metrópoli Carlos III, uno de los más ingenuos y dóciles representantes de las nuevas clases en ascenso al poder cuya ideología, surgida e irradiada desde Francia, contraria a los jesuitas, no esta todavía bien investigada, pero que podemos denominar, provisoriamente la "dictadura de la Ilustración".

106.- Esculturas de Brasanelli: ¿modelos a copiar o "cabezas de serie" que perduran después de la muerte del maestro?

Con frecuencia escuchamos decir que el artista misionero guaraní sólo sabía copiar, pero a la vez se afirma que nunca solamente copiaba. Dichas afirmaciónes, aparentemente contradictorias, plantean dos aspectos fundamentales y misteriosos del arte guaraní.

201 RIBERA, Adolfo, Luis: "*La pintura en las misiones jesuítica de guaraníes*". Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana, "Dr. Emilio Ravignani", Buenos Aires, UBA, 1980. Nº 26, p. 516. HERNÁNDEZ, Pablo, S. J. 1913. *Organización social de las doctrinas guaraníes de la Compañía de Jesús.* Barcelona: Gustavo Gili, t. II, p. 359.

Estas contradicciónes comienzan a aclararse analizando ejemplos concretos. El *San Miguel con la anaconda* de Brasanelli significó un cambio iconográfico que no dejó de impresionar a los escultores guaraníes. Uno de ellos decidió incorporar a la imagen del *San Miguel* que estaba esculpiendo, la peana de rocas del de Brasanelli[202]. Pero no adoptó la serpiente de su modelo sino una serpiente a medio camino entre lagarto y dragón con garras y alas de murciélago, lo más amenazante posible. Ese demonio sería combatido con el gesto barroco de un golpe de revés, el mismo del San *Miguel* del Museo de la Parroquia de Itaugua. Gesto que conquistó al escultor guaraní más que la espada que solo apunta a la cabeza del monstruo, del *San Miguel con la anaconda*, de una de las últimas versiones de Brasanelli de ese tema, antes de su partida a la orilla opuesta del Paraná.

Podemos concluir que el *San Miguel* de la colección del Museo de Arte Sacro, al que nos referimos, constituye una hábil simbiosis entre los dos últimos San Migueles de Brasanelli que conocemos: el de Itaugua y el de Sta. María de Fe. Como todos los ejemplares del escultor Lombardo tiene una cabellera importante de bucles sueltos que de un San Miguel a otro acrecienta un tema casi independiente de un acompañamiento a la vez lúdico y marcial de la composición de este Ángel guerrero. Aunque el escultor guaraní reprodujo el tema de la cabellera lo supeditó más a la composición general impidiendo su casi independencia que cobran las cabelleras de los San Miguel de Brasanelli.

Es evidente entonces que la palabra "copia" no resuelve la cuestión de lo que es una imagen de una "serie", la que necesita un análisis tan sutil como es la elección de los temas asociados por el escultor guaraní en su nueva creación. Así ha ocurrido ya con las primeras series derivadas de la *Inmaculada* de Gregorio Fernández, las que fueron seguidas de los diferentes temas instalados por Brasanelli, comenzando por el *San Francisco Javier* y siguiendo por los varios *San Miguel* en los que se explayó su creatividad, el *San Isidro Labrador* y los *Crucificados*. La gran serie de estos Crucificados según la visión de Santa Brígida de Suecia, con la cuerda en la muñeca, es quizás la serie que demuestra a la posteridad el sentido de la reiteración del mismo tema que lograba una sublimación que alcanzaron estos verdaderos genios en su obras de arte que asombran a la posteridad con el nivel de sus logros pocas veces alcanzado por otra escuela artística de la civilización cristiana.

202 El texto se refiere al *San Miguel* que hoy figura en la colección del Museo de Arte Sacro de Nicolás Latourette Bo de Asunción.

CAPÍTULO XVI

EL ARTE MISIONERO EN LA BÚSQUEDA DE "ICONOS" QUE EXPRESEN LA CULTURA Y LA RELIGIOSIDAD DE LA "FLORIDA CRISTIANDAD GUARANÍ".

Por tratarse, aunque sea, de un simple esbozo, este tema de los íconos no podía quedar fuera de esta Historia del Arte sobre Brasanelli a pesar de no pertenecer exclusivamente al mismo. Dicho tema aclara muchos aspectos que también se plantean en las obras del mismo maestro. Se trata de una tendencia del arte, y quizás de toda la cultura misionera, a la producción de íconos que, como enunciados cristalicen determinados contenidos en formas plásticas; que cual emblemas simbolicen y expresen esa cultura. Son imágenes que adoptaron la forma de íconos surgidos cada vez con más frecuencia en el último período, sobre todo en Trinidad y que ejemplificamos en la conclusión del último capítulo para fijar así su presencia, por ahora no suficientemente explícita, y la que el lector intentará comprender a partir de la visualización de dichos ejemplos. Se presentan como temas de capítulos de una obra futura, cuyos enunciados y breve consideración querrían alinearse ya desde esta misma dedicada al *insigne artífice,* el hermano José Brasanelli.

En ese futuro libro el primer tema a dilucidar, analizar y cuestionar sería el de la evangelización. Se supone que se trata de un modo de producción de copias mentales que repiten contenidos, por ejemplo en este caso un catecismo aprendido y memorizado como una adquisición transmisible, como una especie de moneda sello impreso, que se tiene o no se tiene, sin mayores cuestionamientos sobre su capacidad de crecimiento o desarrollo. La evangelización es algo enteramente diferente. No tiene ningún punto de comparación con la adquisición de valores o conocimientos en forma aditiva como es el proceso de la educación en una escuela. Su mejor metáfora es la de la semilla, utilizada con frecuencia por el Evangelio, y la del sembrador que sale a arrojarla y a veces desparramarla a todos los vientos.

Se supone generalmente que el indígena tiene que recibirla, memorizarla, aprehender a ponerla en práctica y se subvalora, se pasa por alto - por no decir que se ignora totalmente el proceso de germinación esencial de esa semilla - qué es lo que la hace semilla y no otra cosa. Se cree en la mayoría de los casos que el proceso de comprender en profundidad, en su esencia, el Evangelio fue algo extraordinario de un San Francisco, de un San Bernardo de Claraval, de una Santa Teresa o de tantos otros casos de conversos que se dieron en la civilización occidental y se supone que se trata de fenómenos propios de sociedades de mayor evolución, como la europea. Según esa concepción, hoy extendida y dominante, al indígena americano le queda la posibilidad de memorizar el catecismo y repetirlo cuantas veces sea posible para internalizarlo en su psiquis, mentalidad y cultura. Así sería el proceso de evangelización emprendido y sostenido por los misioneros europeos en base, no tanto al Evangelio o a la Biblia, sino al catecismo limense. Tenían además el ejemplo de vida de los padres y la - pocas veces tenida en cuenta - concepción comunitaria propia de su cultura. Pero en ese resumen o compendio religioso la capacidad germinadora de la semilla está reducida a sus mínimas posibilidades. De allí la rebelión de Lutero a la intermediación de las Sagradas Escrituras y el retorno al Evangelio

y a su capacidad germinativa como tantas veces insistió en describirla y proclamarla el Maestro de Galilea. La del grano de mostaza, la del trigo y la cizaña y otras, son todas parábolas - metáforas en las que se pone en evidencia que una cosa es el proceso de enseñar y aprender, y otra el de evangelizar y ser evangelizado.

Los guaraníes ¿son una excepción a esas leyes universales de la condición humana? ¿Ellos solo saben copiar como sentenciaban algunos jesuitas? El desarrollo de las artes en las Misiones es la mayor refutación de este error, de allí la importancia de su investigación. Pero también abundan pruebas en ese sentido en todos los campos de la cultura misionera. Entre las más brillantes están los *Sermones y Ejemplos* de Nicolás Yapuguay y la carta (no traducida) del corregidor de San Nicolás al gobernador Andonaegui. Pero la historia misma de la cultura misionera es la mejor prueba de ello. Gracias a ella se pueden comprender muchos hechos históricos como por ejemplo la batalla de Caibaté donde los guaraníes participaron más como manifestantes de la causa anti - mudanza que como guerreros anti españoles y anti portugueses. Luchaban por una idea contraria al traslado, antes que movidos por sentimientos de odios tribales o étnicos. Participaron en la masacre como íconos que proclamaban un ideal, el de la no mudanza. Su proclama sangrienta tuvo sin duda mucho que ver en la anulación de ese tratado irracional y absurdo, entre los primeros actos de Carlos III una vez ascendido al trono real.

Evidentemente la sangre derramada en esa Maguncia guaraní clamaba al cielo, logrando su cometido: vencer con su inmolación la injusta decisión real, más que todos los argumentos de los juristas jesuíticos. Los guerreros guaraníes en armas se transformaron en íconos estáticos de la no mudanza y víctimas, también como íconos, de la arbitrariedad y de la injusticia real-europea. En nuestro caso es este el fenómeno que proponemos analizar: la esencialización en el arte de contenidos religiosos - culturales hasta lograr transformarlos en imágenes visuales - iconos - ideas. Proceso del que ya participó Brasanelli en sus últimas obras y cuya comprensión es más completa recién a partir de este enfoque que no es un punto de vista más, sino parte esencial de la hermenéutica de sus obras y de su pensamiento. Que Brasanelli llegó a la comprensión plena de esta búsqueda de íconos de la cultura guaraní lo demuestra su transformación en muy corto tiempo del San Miguel barroco de Itaugua al *San Miguel* con la kuriju, ya casi ícono, de Santa María de Fe. Se trata de un tema muy interesante que permite comprobar la constante tendencia guaraní a la formulación de íconos no mudables, sino definitivos.

Tendencia que podríamos atribuir a su iniciación en el arte de la imaginería con los retratos bizantinos de *Nuestra Señora de la Paz*. Sin embargo, un análisis amplio de las tendencias más profundas de la mentalidad guaraní permite comprobar que parte del gran éxito de esas imágenes bizantinas fue haber proporcionado un canal donde se encauzaran o canalizaran aquellas tendencias más profundas ya preexistentes en la mentalidad y cultura guaranies. A dichas causas se debe atribuir que las imágenes icónicas hayan sobrevivido a los retratos bizantinos de las imágenes conquistadoras y hayan logrado alcanzar tan amplio desarrollo en los últimos años de la experiencia jesuítica guaraní en un conjunto de imágenes que nos llegaron en forma aislada y que prepararon el terreno a la expresión más completa de estas tendencias profundas en la obra cumbre del Friso del templo de Trinidad.

Esta tercera parte del libro sobre Brasanelli está expresamente dedicada a investigar aquellas tendencias más profundas que ya señalábamos en la conclusión del Capítulo X, del cual hemos transcripto los últimos párrafos. Se trata de identificar los eslabones perdidos que mediaron entre las últimas obras de Brasanelli y el friso de Trinidad, obras que aparentan ser muy diferentes pero entre las cuales, según las leyes de la evolución del arte - que nunca dejaron de funcionar en la historia humana y especialmente en las artes - existieron eslabones fundamentales que

explican su aparición, sus cambios y su evolución. Evolución que no es una simple mudanza caótica como pensaban León Pagano y con él Josefina Plà y otros críticos de su tiempo, sino una búsqueda conciente, o inconciente, de objetivos precisos que los estudiosos del arte debemos hallar, reconocer y analizar. Esa es la difícil tarea de la historia de arte: identificar y seguir los procesos históricos y evolutivos del pensamiento de las sociedades y no la descripción de simples piezas aislados sin niguna conexión ni sentido de proyección. Esas piezas aisladas solamente ejemplifican la incapacidad de nuestra crítica de arte de hallarles conexión entre si, tras objetivos lógicos que proclaman el sentido de su dinamismo. Sentido que podría coincidir, lejanamente, con la tendencia americana definida por Joaquín Torres García como de un "universalismo constructivo" en el cual las ideas adquieren consistencia geométrica y lógica universal.

107.- La aparentemente "imposible" síntesis entre el arte arcaico-bizantino-guaraní del siglo XVII y el estilo barroco de Brasanelli: cuatro Inmaculadas, entre las imágenes consagradas a ese intento.

Nada quedaba fuera del alcance del *apohára* guaraní. La *Inmaculada* del Museo de Bellas Artes de Asunción es una elocuente prueba de ello. La *Inmaculada* de Brasanelli de la colección de Ramón Duarte Burró lo cautvó ya que le ofreció el tema iconográfico principal de su talla. Pero la autoridad y el prestigio del maestro no le impidieron al apohára guaraní abrirle los ojos a su imagen y agregarle unos pliegues verticales y paralelos a la túnica, en el estilo de las estatuas horcones del siglo XVII. Esta increíble síntesis tuvo mucho éxito, tanto como para lograr integrarse y permanecer, a pesar de los cambios y traslados, en la colección del Museo de Bellas Artes de Asunción[203]. En Argentina algunas imágenes misioneras llegaron sólo a contados museos, como el de Ciencias Naturales de La Plata, pero entre ellas, varias, no se exhiben todavía porque esperan, en los pasillos de los depósitos, que se las considere dignas de algún humilde puesto en la escala evolutiva de los simios a los humanos. Pero estas notables síntesis que siguieron a Brasanelli demuestran que la etnia guaraní ocupaba algunos de los puestos más avanzados de tal evolución y que con su simbolismo abstracto varias impresionaron a los organizadores del mismo Museo como para llegar de la lejana selva misionera al Museo de ciencias Naturales más importante de Sud América. El *Crucifijo* simbólico traído de Apóstoles a dicho Museo será tema de uno de los últimos capítulos de este libro. Por ahora el tema de la síntesis del arte guaraní en sus diversas épocas para llegar a la extraordinaria síntesis del friso de Trinidad nos permite observar qué aspectos del arte barroco de Brasanelli fueron seleccionados y unidos con otros del siglo XVII para ser integrados a una síntesis novedosa y sorprendente. Pero dicha síntesis, cuyos mejores exponentes son las figuras del Friso, no se limitan a procesos aditivos como pareciera afirmarlo el análisis de las dos *Inmaculadas* mencionadas. Con el paso del tiempo y la elaboración en los talleres misioneros de dicha síntesis ya no se reconocen sus componentes pues han adquirido tal grado de cohesión y unidad como solamente fue logrado por los grandes estilos en sus mejores épocas. Es difícil encontrar la explicación de ese increíble éxito en el breve tiempo transcurrido, menor a cuatro décadas, entre la muerte del maestro y la fecha de la expulsión de los jesuitas. Por ello se impone revisar los postreros años de la producción de Brasanelli, para encontrar ya allí las señales del estilo de síntesis de los íconos misioneros, que hallará su culminación en los famosos frisos y en otras obras de su época. Con ello no es posible deducir cuál fue la herencia de Brasanelli que participó en la síntesis final. Pero que existió es innegable, y que dichos frisos serían diferentes sin la lección barroca, también es evidente.

203 Aunque no para figurar en su catálogo razonado reservado solo a las pinturas y esculturas europeas. Sin embargo esta imagen de escultor guaraní permite resolver en el arte americano lo que resolvió Enrique Wölfflin en el arte europeo.

Entre las dos imágenes, además de la mirada, la diferencia fundamental es la presencia tan destacada de las verticales de los pliegues de la muy descubierta túnica, que quizás fue el reclamo principal de los pobladores de Concepción para las imágenes de la fachada de su iglesia y que el escultor barroco, en esa época no podía ni entender, ni satisfacer.[204] Para alcanzar el *teko-pora* guaraní las verticales eran fundamentales y el *apohara* de esta *Inmaculada* tuvo especial atención en esculpirlas y mostrarlas en su talla, modificando y corregiendo el diseño del modelo de su maestro, no solamente en la incorporación de los pliegues verticales de esa su túnica, sino modificando el diseño del manto, alzado por el brazo izquierdo, para que esas verticales de los pliegues de la túnica quedaran claramente descubiertos y visibles. Fue lograda así la increíble síntesis de las estatuas horcones del siglo XVII con el estilo barroco de Brasanelli, síntesis que únicamente los escultores guaraníes pudieron intentar pues ellos estaban especialmente dotados y ejercitados durante siglos en esta tarea de lograr la aparentemente imposible unión de estilos ubicados en extremos totalmente opuestos.

Es admirable la seguridad con la que procedió el escultor guaraní para introducir los cambios decisivos que permitieron transitar, no sólo una cuestión de gustos o caprichos estéticos, sino también dirimir, con la lógica más pasmosa, una polémica entablada entre los principios del arte barroco y las leyes inequívocas del *teko porã* guaraní.

A la nueva luz que arroja la comparación de estas dos imágenes podemos volver a comparar las imágenes guaraníes de la fachada de Concepción con las de los retablos enfrentados en la primera residencia de Brasanelli en San Ignacio Guazú y Santa María de Fe en la última década del siglo XVII.

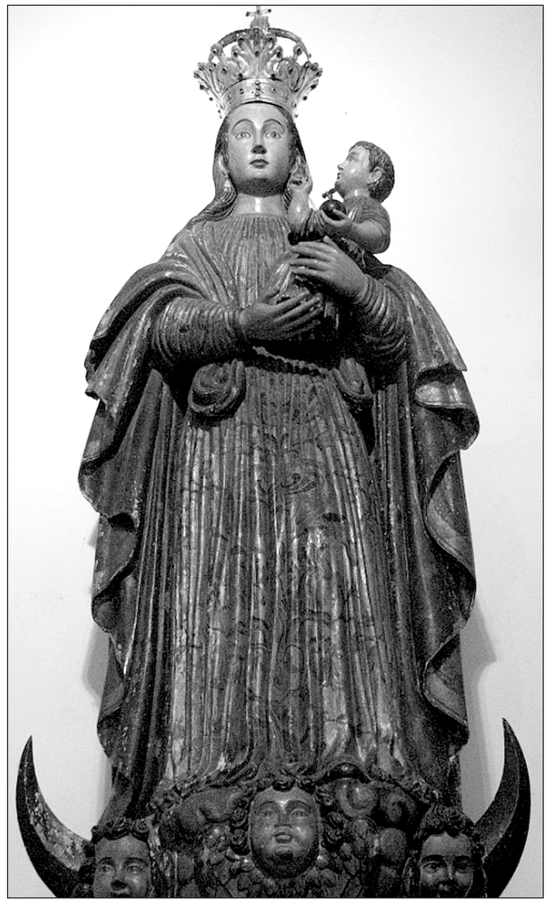
La imagen de Brasanelli muy difícilmente podría haberse incorporado a una fachada como la de Concepción. En cambio la *Inmaculada* "corregida" del Museo de Bellas Artes no ofrece ningún inconveniente para ser entronizada y recibir el culto en una hornacina de ese frontispicio, como lo recibían las seis imágenes aun después de ser arrasada y quemada la iglesia. De hecho fue lo que irritaba al capitán Beron de Astrada como para decidir derribar todas las imágenes, desde abajo, a tirones de lazo. Aun el recuerdo de esas imágenes seguía reuniendo a los guaraníes hasta que el "progresismo y la intolerancia" de dicho ilustrado Capitán lograron la satisfacción de ver demolido ese hermoso frontispicio ¡el más preciado patrimonio histórico y cultural de Concepción y de los treinta pueblos de la provincia *Paraquaria*!

La imagen que estamos analizando, actualmente en el Museo de Bellas Artes de Asunción del Paraguay, es la mayor prueba de la interpretación correcta del porqué fueron entronizadas las imágenes de los *apohara* guaraníes y no las del escultor oficial jesuita. Es la comprobación de la relación de la estética y la religión en la cultura guaraní, que aclara aquel, y muchos otros misterios.[205] Para una cabal comprensión de este tema es necesario releer todo el capítulo referido a la fachada de Concepción y además comparar las imágenes del Museo de Lujan, provenientes de dicha fachada, con esta *Inmaculada* del Museo de Bellas Artes de Asunción que ofrece, en su gesto de descubrir los pliegues rectos de su túnica, todas las claves para comprender la mentalidad de los *apohara* guaranies.

Ademas esta *Inmaculada* es un permanente homenaje al creador del Museo de Bellas Artes de Asunción, Juan Silvano Godoy por haber sabido elegir para su Museo de Bellas Artes una pieza de notable valor estético en una época en que todos los museos las rechazaban, negándoles aun en la actualidad, la categoría de "Obras de Arte".

204 Ver el Capítulo de la cuarta residencia correspondiente a Concepción. Apartado 42.

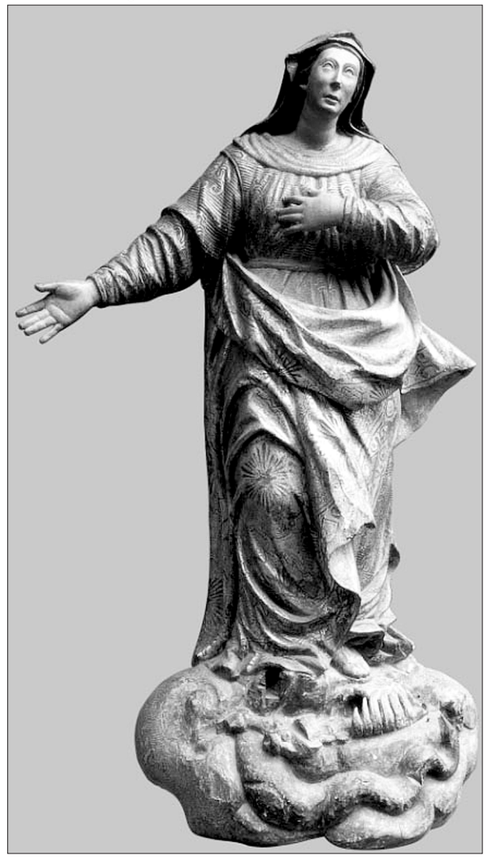
205 Mis agradecimientos a la Sra. Regina Duarte, Directora del Museo de Bellas Artes de Asunción, Paraguay, por la excelente fotografía que me enviara de esta imagen, la que me permitió abismarme durante largo tiempo en sus misterios e increibles aciertos que descubren la mentalidad y estética guaraní.



Nuestra Señora de Fe. Maestro de Santa María de Fe. Madera dorada y policromada. Corona de plata. Alt: 2,40 m. Siglo XVII. Iglesia de Santa María de Fe. Misiones. Paraguay.

Patrona de Santa María de Fé. Toda búsqueda de encontrarle modelo en Europa ha sido estéril. El rostro responde a las imágenes "conquistadoras", la túnica a las "estatuas horcones", el manto a los "pliegues aplanados" y la peana a las almas del purgatorio del culto a los muertos.

*Inmaculada Concepción. Peana con serpiente y esqueleto.*José Brasanelli. Madera dorada y estofada. 1694- 1695 (?) Museo de Santa María de Fe. Misiones. Paraguay.

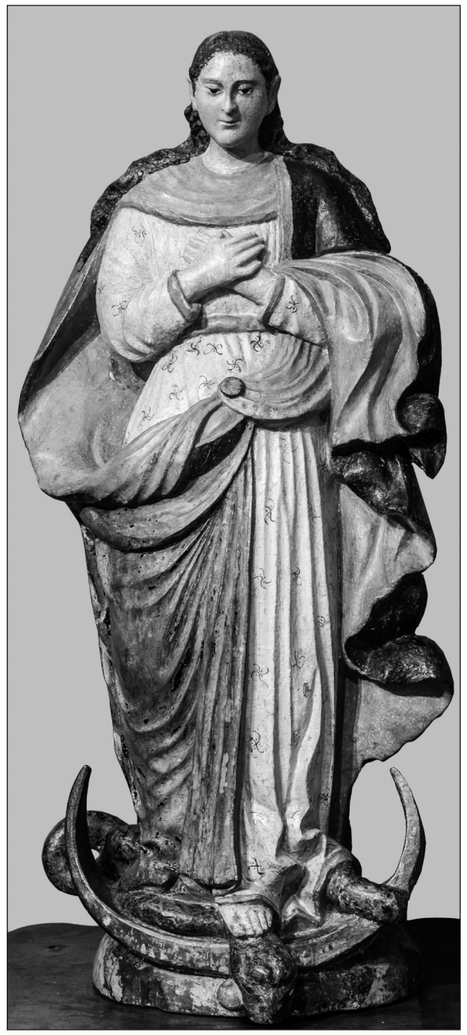


Inmaculada tallada por Brasanelli con una técnica de dorado y estofado perfecta y conservada en el museo sin un rasguño, menos la peana, que suponemos fue dañada intencionalmente por los filigreses del pueblo o sus niños para evitar su maleficio. Suponemos también que su destino era reemplazar a la imagen tradicional que, sin embargo luce, en la actualidad su mirada frontal, no ya en el retablo antiguo, sino en una ménsula diseñada por el autor de este texto.

Inmaculada Concepción tallada por Brasanelli y colaboradorres. Colección Recuperada de Ramón Duarte Burró y exibida en la exposición titulada: “El retorno. Los caminos de un acervo recuperado” del Museo del Barro en el festejo de su retorno del robo. Asunción, Paraguay. 26 de Julio de 2013. Curaduría Ticio Escobar, con Textos del curador y Darko Sustersic.

Inmaculada Concepción. José Brasanelli.
Colección Ramón Duarte Burró. Asunción. Paraguay

Inmaculada Concepción. Autor Guarani. Madera policromada. Siglo XVIII. Col. Museo de Bellas Artes. Asunción. Paraguay.

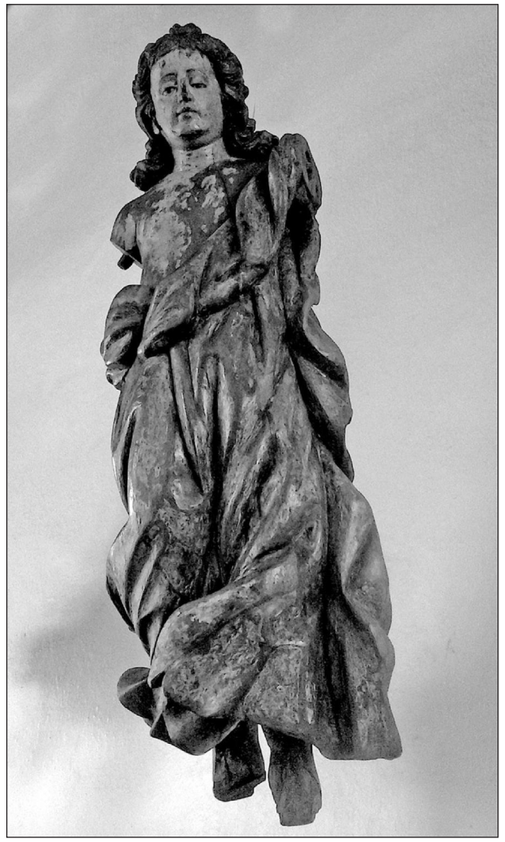


Inmaculada de escultor guaraní que sigue el modelo de la Inmaculada de Brasanelli con algunas modificaciones que permitieron incluir unos ojos abierrtos y mirada frontal y además pliegues verticales de la túnica muy destacados con el gesto de la Virgen de descubrirlos, levantando y corriendo el manto con su brazo izquierdo. ¿Acaso merece el nombre de copia esta versión crítica y claramente corregida de la anterior? Podemos entender por qué en la fachada de Concepción los guaraníes se negaron entronizar las imágenes “barrocas “de Brasanelli y exigieron entronizar las de sus escultores, convenciéndo a los jesuitas de las importantes razones de su elección. La comparación de estas dos imágenes aclara el misterio de la fachada de Concepción. Sin embargo, no existe ningún escrito jesuitico ni post jesuitico que mencione el tema.

108.- La Anunciación de Brasanelli de Santa Rosa (Paraguay): hoy símbolo - icono de las Misiones.

Tanto *La Anunciación* de Santa Rosa como varias de las imágenes de mano de Brasanelli que se presentan a continuación han sido ya analizadas en capítulos precedentes. Se trata de volver a las mismas pero con una mirada nueva que en este caso se clarifica en la comparación con un *Ángel* de *La Anunciación* del Museo de San Miguel de Brasil, esculpido seguramente en San Borja durante la primera década de su labor en las Misiones. En esta comparación se muestra con toda evidencia el proceso de transformación de una imagen barroca en un icono misionero donde se dieron cita los más variados componentes culturales: se percibe en el segundo *Ángel Gabriel* algo de la frontalidad y mirada de las “conquistadoras” bizantinas; no están ausentes tampoco los hallazgos y logros de los escultores guaraníes del siglo XVII, sobre todo los pliegues aplanados de sus paños que la composición del movimiento y gestualidad barrocos reúnen en una síntesis que solo un gran artista pudo asociar con tanta gracia, cuyos resultados y efectos son sin embargo, rotundamente nuevos.

Ángel Gabriel. José Brasanelli. Madera policromada. 1700(?). Museo San Miguel. Brasil.



Ángel de la Anunciación. Madera policromada. Actualmente estucada y pintada. Alt. 1,40 m. 1722(?) Oratorio de Loreto. Santa Rosa. Misiones. Paraguay

La *Virgen* arrodillada termina por completar este grupo que a diferencia de las *Anunciaciones* tradicionales, está muy abierto al frente, al espectador.

El *San Gabriel* de San Borja, a pesar de los graves daños que muestra la materia constitutiva de su talla, aún se reconoce como el *Ángel* que pronunció a *María* el trascendental anuncio.

El camino recorrido en los veinte años que, aproximadamente separan estas dos *Anunciaciones*, ha sido muy fecundo en descubrimientos, meditaciones y seguramente en vivencias personales del escultor lombardo transformado ya en el *Pa´i hermano José*, maestro de los talleres guaraníes misioneros. La comparación entre los dos *San Gabriel* pone de relieve todos los secretos del proceso de profundo e increible cambio que experimenta el arte de Brasanelli durante las primeras dos décadas del siglo XVIII, entre las residencias de San Borja, Concepción, Loreto, Itapúa y Santa Rosa.

La grande - podríamos decir - enorme diferencia entre el *Gabriel* del Museo de San Miguel, proveniente casi seguramente de San Borja, y el *San Gabriel* de Santa Rosa encierra todos los secretos, o casi todos, acerca de esos cambios de pensamiento de nuestro escultor en esas dos décadas[206].

El primero de esos ejemplos guarda todavía estrecha relación con el estilo barroco traido de Europa. El segundo ha roto todos los lazos con ese estilo y plantea, con su frontalidad y simetría tan caros a la estética guaraní, alternativas completamente nuevas. Muchas de las cuales surgieron, sin duda, en la estadía de Itapúa cuyas obras desconocemos y luego, en Santa Rosa, produjeron como un estallido ya inocultable. No se trata ya del mismo escultor barroco, excelente por cierto, formado en las obras de Bernini, porque ha encontrado una nueva ruta a su arte junto a sus colaboradores y la cultura guaraní. Lo que más distancia al últmo San Gabriel son los numerosos elementos introducidos para destacar la simetria del mismo: las alas exactamente iguales y solo decorativas, el enorme cuello con sendos broches, la estola sostenida en el aire para lucir lo más simétrica posible, los dos broches para abrir la túnica a ambas piernas y finalmente los pliegues acartonados de la misma, exactamente contrarios a la túnica con los pliegues artificialmente desordenados del *San Gabriel* primero.

109.- Comparación entre el San Miguel de Itauguá, (Loreto, entre 1710 y 1715) y el San Miguel con la kuriju (Santa María de Fe, entre 1721 y 1723).

Si Brasanelli no hubiera tallado *La Anunciación* de Santa Rosa, o el retablo de la *Virgen de la Candelaria* de Santa María de Fe donde figura el *San Miguel con la anaconda* que proclamó su ruptura con todo el ideario barroco que aún regía al, pocos años anterior, *San Miguel* con la espada flamígera de Itauguá, entonces esta tercera parte del libro debería figurar en forma separada e independiente. Pero surgió como la investigación de su vida y obra, como su culminación y su herencia legada a los escultores guaraníes de los talleres misioneros y, por lo tanto, correspoden presentarla e investigarla junto con las obras del maestro que buscaban siempre el mismo objetivo: el diálogo con la cultura guaraní, sobre todo en su último período. En esa búsqueda Brasanelli pasó de un invento a otro; en unos, los primeros, destaca su adhesión a los ideales barrocos de su patria, para finalmente alejarse de ellos y casi contradecirlos.

Los análisis de ambas figuras siguen tres niveles: iconografía, composición y estilo, que en este caso es la conclusión de los dos anteriores.

La iconografía de ambas imágenes encierra en sus coincidencias y divergencias muchos de los secretos de la evolución y cambios de ideas del maestro Brasanelli en las décadas cruciales,

206 Sin quererlo, al primero lo llamamos simplemente por su nombre y al segundo, recordando su imagen lo denominamos San Gabriel.

San Miguel. José Brasanelli. Madera dorada y policromada. Museo de Itaugua. Paraguay. Foto: Osvaldo Salerno, año 2005

San Miguel Arcángel de los grandes bucles. José Brasanelli. Madera dorada y estofada. 1723 (?) Museo de Santa María de Fe. Misiones. Paraguay.

decisivas de los trabajos de Itapúa, Santa Rosa y Santa María de Fe. Se trata de cambios que se refieren no tanto a la calidad y perfección de su oficio de escultor sino a la compenetración y comprensión de la cultura de sus colaboradores y de su entorno social guaraní.

Comenzando por las proporciones de los dos arcángeles, es muy evidente la gran diferencia física de los mismos: el primero responde a modelos étnicos europeos y el segundo a cuerpos de proporciones menos altas y esbeltas, o sea a modelos de la raza guaraní. También son más fornidos las piernas y los brazos del *San Miguel* con la anaconda de Santa María de Fe. En cuanto a los rostros son muy diferentes. El primero de los ángeles se asocia con los rostros esculpidos en Loreto, como el de la *Virgen del Rosario*, mientras el segundo, más redondeado y de pómulos más llenos, recuerda el probable origen mongólico y asiático de la raza guaraní.

No se piense que Brasanelli tardó más de treinta años en descubrir esas diferencias somáticas entre una y otra conformación racial. Ese tiempo transcurrido fue necesario para que se decidiera conferir dichas características a las imágenes sagradas de sus temas iconográficos. Hasta los exagerados bucles de la cabellera del *San Miguel*, que parecen imitar las pelucas europeas, son en realidad intentos de reemplazar la imponencia de los adornos plumarios de las cabezas de los guerreros guaraníes.

Lo mismo cabe decir del cambio de un cuerpo antropomorfo - para simbolizar al demonio - por el de la serpiente anaconda americana. Los atuendos no se diferencian mayormente a no ser

el reemplazo de la espada flamígera, que desentonaría con un San Miguel americano guaraní, por otra recta normal.

En cuanto a las composiciones son notablemente diferentes. Mientras el primero de los ángeles hace alardes de movimientos (en su cuerpo, alas, piernas y brazos) para enfatizar la tercera dimensión (el volumen del cuerpo y el espacio de su ubicación), el segundo, de una composición más sobria, tiende a encuadrarse en otro espacio, que si bien no llega a ser de dos dimensiones, tiende al mismo en su frontalidad. Cualquier crítico de arte europeo ubicaría como anterior en el tiempo al segundo de los dos ángeles. Pero acá, en las Misiones, como decía el padre Cardiel al referirse a los edificios, *todo se hace al revés*: el que menos enfatiza el espacio, es el último en el tiempo.

El estilo de ambas esculturas es, desde el punto de vista de la Historia del arte europeo, indiscutiblemente el barroco. Pero tratándose de reconocer la compenetración del artista con la cultura guaraní, lo que debe importar no es el estilo nominal de cada obra, sino el grado de barroquismo de una u otra, y hacia donde tendía el pensamiento y la mentalidad del artista cuando esculpía esas imágenes. En ese aspecto debemos destacar que el barroquismo de Brasanelli no tendía al rococó, como en Europa, sino hacia otra dirección extraña y personal, en un diálogo sorprendente e históricamente único, con la cultura guaraní de su entorno.

110.- El Tupã Ra'y de Carmen del Paraná, el ícono de la victoria cristiana, inspirado en un grabado de Gerónimo Wierix.

Cualquier obra del último período de las Misiones puede ser elegida para ejemplificar la búsqueda de iconos del arte misionero. Sin embargo es imposible no mencionar tres obras en especial y no prestarles especial atención pues de otro modo quedarían como excluidas del *corpus* misionero. Esta posibilidad y peligro de exclusión se concreta en la mayoría de los estudios dedicados al arte misionero, que buscan obras de tendencia barroca como las más representativas del último período, lo cual constituye un error ya que no son las obras más características del período final. Además este período constituye la culminación de los ciento cincuenta años de búsquedas artísticas por parte de los talleres misioneros y guarda, por lo tanto, la mayoría de las claves del desciframiento de todo el arte de esa experiencia única de la humanidad: desde la aparición en las selvas sudamericanas de los retratos de las *Vírgenes de la Paz* con sus tres estrellitas bizantinas, hasta las cincuenta figuras del friso de Trinidad, cuyos secretos es necesario revelar antes de su inevitable desaparición.[207] Además de los frisos de Trinidad, muchas obras más llaman la atención en este último período, entre ellas: el *Tupa Ra'y* de Carmen del Paraná y el *Crucifijo* simbólico de piedra *itaky* del Museo de La Plata. El primero, porque pone en muy clara evidencia las transformaciones introducidas por el escultor guaraní, transformaciones no solamente estilísticas sino también iconográficas, que lo separan de su modelo, el grabado de Gerónimo Wierix. Se trata, evidentemente, no solo de dos culturas en estadios diferentes, sino de dos religiosidades distintas aunque pertenecientes a una misma religión. El tema de la imagen del *Tupã Ra'y* corresponde tratarlo después de la quinta residencia de Brasanelli, en Itapúa, pero como su origen se dio evidentemente en el período jesuítico, lo que se evidencia por su modelo, el grabado de Wierix, proporcionado por la biblioteca de un pueblo jesuítico, probablemente, San Cosme y San Damián, pero cuya veneración se extendió al pueblo de Carmen del Paraná donde fue trasladada la población guaraní de Itapúa, hoy Villa Encarnación. Se encuentra, por lo tanto, muy ligado al período postjesuítico del traslado de la población guaraní ordenado por el progresista cónsul Carlos Antonio López en 1842.

Las diferencias entre la imagen guaraní y el grabado flamenco en que se inspiró el escultor nativo son notables. Destacarlas y analizarlas permite identificar la distancia cultural y mental que distingue a la religiosidad misionera guaraní de la europea, en este caso flamenca, del siglo XVI. Dicha distancia está marcada por diferencias iconográficas, compositivas y expresivas.

Entre las primeras sobresale la mirada frontal y decidida de la imagen escultórica, al contrario de la mirada en dirección oblicua e indecisa del *Niño* del grabado. (Fig. 45). Además la diestra del grabado bendice, mientras en la escultura las dos manos afirman y empuñan con fuerza la lanza. También la cruz, pequeño estandarte en el grabado, fue transformado por el escultor guaraní en un arma, cruz - lanza, además de omitir la flecha quebrada a los pies de la muerte - esqueleto.

Las tres figuras del grabado se ubican en una gran peana - mundo, mientras las del escultor apenas caben en una pequeña peana clásica misionera. En los *San Miguel* pisando al demonio muchas veces la peana desaparece totalmente y es reemplazada directamente por el maligno vencido. La capa al vuelo que en el grabado deja ver la desnudez del *Niño* es reemplazada por

Tupã Ra'y. Niño Jesús de la Victoria. Autor Guarani. Madera policromada. Carmen del Paraná. Paraguay

Grabado de Gerónimo Wierix que probablemente inspiró al escultor guarani

207 Este gradual deterioro se debe por una parte a la poca consistencia de la piedra arenisca de las tallas. Pero por otra parte a la indiferencia de los responsables de su conservación, que en público proclaman su adhesión y respeto por los protocolos de la UNESCO pero en realidad poco hacen por evitar la desaparición de este monumento único.

una capa "guerrera" habitual de los *San Miguel* misioneros, completada por un pequeño faldín, también habitual, en los ángeles guerreros que vencen, con lanza o espada, al demonio caído a sus pies, o la anaconda-kuriyu del último *San Miguel* de Brasanelli.

También son notables las diferencias compositivas. La imagen escultórica está organizada en verticales: el Niño afirmado con decisión, las vueltas del cuerpo y cola de la serpiente y las piernas - huesos del esqueleto están magistralmente plegados en la misma dirección. No es imposible que este plegado de los huesos de las piernas no tuviera alguna relación con el plegado de los cadáveres en las urnas - tinajas estrechas de los enterramientos guaraníes antiguos. En cambio las direcciones horizontales las cuales representa el esqueleto con algunas partes de la víbora, mientras la capa circular enlaza ambas direcciones, la horizontal y la vertical, son cruzadas por la destacada diagonal descendente de la impresionante lanza - cruz que atraviesa la composición y une todas sus figuras.

A pesar de no contar con el fondo de nubes, querubines, el Espíritu Santo y las luces de un rompimiento de gloria a modo de mándorla, el artista guaraní resolvió su composición con menos elementos pero con mejor y más impactante resultado.

Se puede decir lo mismo de la expresión de las tres figuras. La del Niño Dios es imponente con su mirada frontal al espectador y con su gesto triunfal y de violencia hacia la serpiente y el esqueleto. Las tres figuras están mejor logradas que en el grabado de Wierix. Desde el punto de vista teológico este grabado organizó un tema intelectual complejo y brindó una solución que el artista guaraní supo comprender y transformar con su intuición compositiva en una notable creación artística que supera la fuerza expresiva y religiosa de su modelo original flamenco. Sin embargo, el conocimiento de la fuente iconográfica del grabado y la contemplación de la imagen tallada permiten penetrar en los intersticios del pensamiento de uno y otro artista y deducir la diferente lógica con que ellos operaban. Es posible así identificar qué hay de común en su cosmovisión cristiana y cuáles son sus diferencias étnicas y culturales con la cultura europea de entonces.

111.- El San Miguel con la demonia Aña*, el icono - símbolo de San Miguel de Iberá, Corrientes (Argentina).*

Difícilmente se hallará en todo el arte misionero un grupo escultórico que se le iguale en estilización de sus figuras, notable composición y equilibrio de sus partes como es el pequeño *San Miguel*, patrono del pueblo del mismo nombre, sobre la laguna de Iberá de Corrientes.

Se trata de un *San Miguel* venciendo a la diabla, *Aña*. No sabemos si fue tallado en Loreto de Misiones o en su emplazamiento definitivo de Corrientes. Ambos orígenes son posibles. Abogaría por el primero su gran calidad de composición y ejecución que haría suponer que proviene de un gran taller como fue aquel del antiguo pueblo de Loreto. Pero su original composición hace pensar en un tiempo y espacio algo alejado, tanto de Brasanelli como de la influencia de un taller con una tradición ya establecida.

El *San Miguel* con *Aña*, la diabla[208], no parece responder a ninguna influencia de autor ni de taller conocido. La única certeza es que proviene de manos de un genio guaraní porque solamente él pudo ser capaz de una creación tan original, de tan bella estilización y de tan interesante y perfecta composición. Lamentablemente el que se tomó recientemente la atribución de repintarlo no tuvo la sensibilidad de respetar una de las creaciones más felices del arte misionero, alterando burdamente su bello equilibrio cromático original.

208 *Aña memby*: es insulto guaraní de los más ofensivos y significa hijo de la diabla. (femenino). De ser masculino, de él, sería *ra´y*.

El *San Miguel* venciendo a la diabla constituye, por la originalidad de su iconografía y el acierto de su composición, una de las creaciones religiosas y artísticas más notables de la cultura misionera. Recordemos que ambos valores, los religiosos y los artísticos, no eran concebidos de un modo separado en aquella cultura, lo que se evidencia en esta imagen cuya originalidad iconográfica, acierto compositivo y muy lograda ejecución le han permitido constituirse en el símbolo - icono absoluto del pueblo, que encarna los valores civiles y religiosos sin distinción alguna posible. Pocas veces esta identidad cívico - religiosa se constituyó en forma tan fuerte, lo que debe considerarse logro del arte de esta imagen excepcional. Ella es tan misionera y tan guaraní, que a nadie se le ha ocurrido vincularla a la corriente del arte barroco europeo o americano colonial dominante de ese tiempo. Tampoco se ha sugerido la posible inspiración en algún grabado proveniente de ultramar, lo cual es mérito de la total unidad de su iconografía, del acierto de su diseño y composición y de su excepcionalmente hábil y coherente ejecución.

En una fotografía antigua donde aparece este conjunto en el nicho central de un retablo gótico, la espada que blande el Arcángel continúa hacia arriba, en la misma dirección de su ala y brazo derechos. No sabemos cuándo se cambió esa espada por otra de plata que apunta hacia

San Miguel Arcángel. Madera policromada. y repintada. Alt. 0,78 m. Siglo XVIII.
San Miguel. Iberá. Corrientes. Argentina.

abajo como si fuera a ser clavada en la diabla. El cambio no altera demasiado la composición, si bien la nueva espada parece más pesada que la anterior y peligra la integridad de la mano que la sostiene. Todo lo cual tendrá que ser resuelto por la restauración que está planeada para restablecer la policromía original y que tendrá que ser muy cuidadosa por tratarse de una imagen de significado y calidad excepcionales.

Ese *San Miguel* nos permite comprobar y documentar una extraordinaria realidad, la de que el proceso de simplificación y estilización de las figuras del Friso de Trinidad no fue un logro excepcional y único de los escultores geniales de Trinidad dirigidos por otro genio, el padre Danesi.

El contraste entre la figura superior en vuelo y la figura caida, derribada en el suelo de la peana, constituye el principal motivo, el argumento formal y también iconográfico de esta magistral composición. Se suprimió la balanza que complicaría el efecto visual y también iconográfico a las impresionantes diagonales descendentes que se abaten sobre la diabla. Sin embargo ella no permanece inmovil, inerte, derrotada totalmente. Levanta su cola de serpiente en un gesto amenazante que agrega notable dinamismo a la composición y significado iconográfico y dramático a su lectura.

¿Donde fueron esculpidas las imágenes que componen este grupo escultorico? En el taller de Loreto no, porque exhiben una libertad casi excesiva, que la sola presencia del maestro probablemente limitaría, o coartaría, o encauzaría hacia otros rumbos que no serían precisamente la estilización. Esa fue la libertad de la que disfrutaron los creadores de los frisos de Trinidad. ¡Esta conclusión despeja no pocas incógnitas sobre este San Miguel y las figuras de los frisos de Trinidad!

Se han pintado y esculpido numerosas imágenes del tema, San Miguel venciendo al diablo, o como en el presente ejemplo y único caso guaraní, a la diabla. Los artistas del Viejo Continente se han explayado en el realismo dramático y la habilidad en los detalles anatómicos de los cuerpos en lucha. Pero el artista guaraní transformó el tema de una lucha feroz en un ritual cósmico del enfrentamiento entre bien y el mal que son como partes constitutivas del universo del cual los guaraníes, contempladores, también formaban parte esencial, en el rol que les prescribía la religión.

Ese proceso se dio, por lo que prueba esta imagen, si no en todas partes, en varias de ellas, y lo que podemos constatar que este *San Miguel*, no por su iconografía sino por su estilo no esta muy lejos a las figuras de ese extraordinario friso.

Nunca terminaremos de lamentar que ese proceso del último período no contara con las condiciones político - sociales como para manifestarse en toda su espléndida creatividad como pueden atestiguarlo estas obras privilegiadas y muchas otras que no pudieron lograrse por las noticias y hechos de dramática violencia que en ese tiempo ya conmovían los ánimos de los artistas misioneros.

112.-El estilo geométrico en las Misiones: la búsqueda de sentido, de orden y de una nueva belleza.

No podríamos concluir esta investigación sin prestar atención a la aparición de algunas imágenes tratadas en forma tan acenentuadamente geométrica que resulta imposible no considerarlas un anticipo del cubismo surgido en la cultura europea, pero que en las Misiones aparecen inexplicablemente casi ciento cincuenta años antes de las *Demoiselles de Avignon* de Pablo Picasso.

Ya nos hemos referido al cubismo en el arte misionero al describir los pliegues de la túnica del *San José* de Brasanelli, que hemos contemplado en el Museo de Santa María de Fe. Pero este

apartado lo motivan algunas imágenes más, provenientes, no de la mano de Brasanelli, sino de escultores guaraníes. Nos referimos a dos Imágenes de *Santa Ana*. La primera está expuesta en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata. Es de piedra *itaky* y se presenta a simple vista como una aparición tardía del estilo de los *mantos de pliegues aplanados*. Sin embargo observada con más detenimiento sorprende por dos razones: la primera es el orden en que son tratados sus pliegues aplanados que no responde a una solución parcial a dicho plegamiento de paños, sino que se acomodan en un orden general de la composición de toda la imagen.

La segunda razón, que no se puede pasar por alto, es la abertura de sus inmensos ojos, tratados en forma expresionista y que descubren en sus restos de policromía una atención especial a este tema.

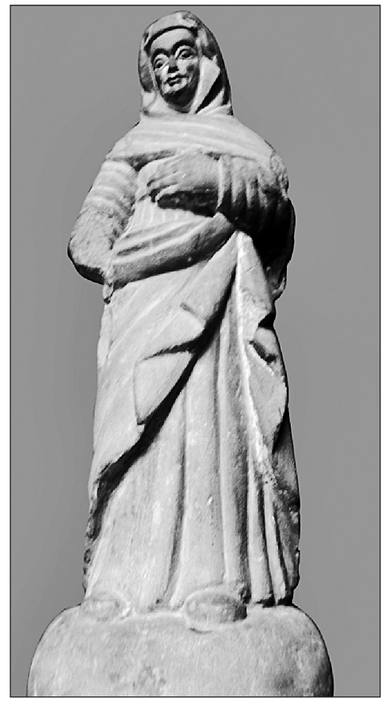
Ambos aspectos parecen remitirnos a las búsquedas de los escultores guaraníes del siglo XVII, aunque se diferencian de aquellas imágenes por el énfasis puesto en la estilización y la armonía de todas sus partes en el conjunto, lo que las hace claramente posteriores y pertenecientes al último período que estamos tratando.

La estilización es una cualidad muy apreciada por el guaraní y se desarrolla en cuanta oportunidad se le ofrece, pero unida a la geometria de todos los detalles de la imagen nos sorprende por la modernidad con que se anticipa a la cultura europea en esos aspectos.

Probablemente esa estilización y geometría refuerzan el carisma y sentido mágico que se advierten en todas las figuras del friso de Trinidad y en la mayoría de las imágenes del último período.

La *Santa Ana* del Museo de La Plata no es una aparición extraña y única. En la colección Wasmosy, de Asunción del Paraguay, se encuentra otra *Santa Ana* pero con la *Virgen Niña*, cuya

Santa Ana con la Virgen Niña. Talla en madera con restos de policromía. Colección Wasmosy. Asunción. Paraguay.



Santa Ana. Talla en piedra itaky con restos de policromía. Alt.0,73 m. 1760. Origen Trinidad (?). Paraguay. Museo de Ciencias naturales. La Plata. Argentina

materia no es ya la piedra, que podría ser condicionante de su estilo, sino la madera. A pesar de la diferente materia con la que operó el escultor, esta segunda imagen impresiona igualmente por el estilo geométrico tan ordenado y estilizado de sus pliegues y composición. Estas dos imágenes en sus diferentes materiales afirman ya, sin duda, la presencia de un estilo que tiene sus referencias en el primer siglo misionero, antes de la irrupción del estilo barroco. Dicha irrupción no suprimió totalmente la tradición de los "pliegues aplanados", como se pudo constatar en los escultores que tallaron las imágenes de la fachada de Concepción, pero que en este período final vuelve a surgir y expone claramente una tendencia estilística que caracteriza a todas las imágenes del friso, aun las que podrían juzgarse, a primera vista, más barrocas, como son los *ángeles turiferarios* que acompañan a la *Virgen.*

Estas dos imágenes de *Santa Ana* atestiguan, junto a muchas otras perdidas o destruidas, la presencia de un estilo geométrico en el último tiempo de las Misiones. Además prueban que el escultor guaraní lograba dar rienda suelta en sus creaciones a sus tendencias más profundas como son la estilización y el orden geométrico, antes que al realismo e imitación de la naturaleza del estilo barroco que se le mostraba y proponía como modelo a seguir, y que no fue aceptado a pesar del aval y prestigio de la cultura dominante europea que lo acompañaba.

La reaparición de los "pliegues aplanados" del siglo XVII, después de la vigencia y aparente triunfo del estilo barroco difundido por Brasanelli, cuestiona y llena de dudas todo lo que se creía y afirmaba sobre dicho triunfo y vigencia. Además cuestiona la capacidad, e incluso la voluntad de las estructuras jesuíticas de imponer dicha vigencia. Incluso somete a duda la voluntad misma de dichas estructuras de imponer estilo alguno en los talleres misioneros y a sus imágenes de culto en sus templos, capillas y hogares.

Es oportuno recordar, en esta ocasión, lo afirmado por Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, especialista en arquitectura jesuítica, "que las directivas de la Compañía se preocupaban por la solidez y durabilidad de los edificios, pero en cuanto al estilo de los mismos dejaban total libertad a los gustos y preferencias de cada región de sus provincias" [209]

113- La Trinidad de los barqueros y el púlpito emblemático de piedra itaky: piezas finales del gran mosaico o "rompecabezas" misionero.

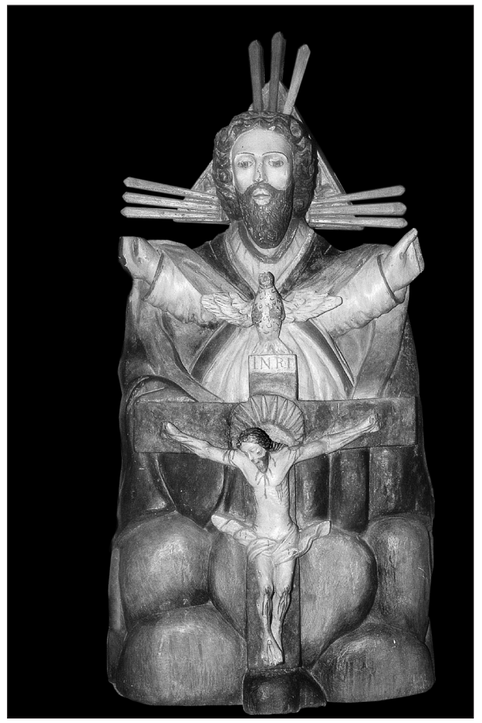
Ambos temas han sido presentados y analizados en el libro *Imágenes guaraní jesuíticas.*[210] El reiterado llamado a la atención del lector sobre los mismos tiene por finalidad ejemplificar la transformación de imágenes presuntamente barrocas y presentadas generalmente como tales, en imágenes - íconos representativos de la cultura guaraní jesuítica del período final de las Misiones.

Si bien el calificativo de "emblemáticas" de esas obras, utilizado en el libro *Imágenes,* ya anunciaba esta dirección, el análisis de las mismas en estos últimos capítulos, a partir de las obras de Brasanelli del período de Santa Rosa y de Santa María de Fe, adquiere mayor claridad para el abordaje seguido a continuación de las obras de Trinidad mencionadas.

Se trata de una tarea comparable al armado de un mosaico, o de un rompecabezas, donde las últimas piezas, o teselas, se van ubicando casi solas con una lógica admirable. Pero estas piezas postreras además, de completar el mosaico, son una prueba de que todo lo demás, o sea el resto de la comprensión del armado general, en nuestro caso de la Historia del Arte Jesuítico Guaraní, es correcto.

209 Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso: 2002. *La arquitectura de los jesuitas.* Madrid. Edilupa ediciones.

210 La palabra síntesis se mencionó con frecuencia en aquella obra. Pero su significado fue más una intuición que una demostración acabada de la concordancia exacta de cada una de sus partes en un conjunto total.



Trinidad de los barqueros. Madera policromada. Alt. 0,90 m. 1765. Iglesia de Trinidad. Paraguay.

Púlpito. Talla en piedra itaky policromada y dorada a la hoja. 1765. Ruinas del templo de Trinidad. Paraguay.

Si quisiéramos proporcionar, para uso del lector, una síntesis de los núcleos principales de este inmenso panorama, o rompecabezas, identificaríamos cinco variables principales o núcleos que influyeron y determinaron su conformación final.

El primero es el arte precedente, prejesuítico y precolombino, muy poco investigado, pero que es la base de todo el proceso siguiente. El segundo es la llegada de las imágenes "conquistadoras", los retratos bizantinos. El tercero es la elaboración, durante el siglo XVII, de las imágenes horcones, de cabezas ensambladas y mirada bizantina, de túnicas ahuecadas y pliegues aplanados.[211] El cuarto es la irrupción del estilo barroco y su adecuación - mediante una genial labor de Brasanelli con sus excelentes colaboradores - a la realidad estilística y cultural de la nación guaraní misionera, que no es ya la guaraní precolombina, pero tampoco la cultura colonial de los blancos y mestizos. Finalmente la quinta variante es la gran síntesis del arte geométrico, cubista y expresionista, cuyo mejor exponente es el *friso de los ángeles músicos* del templo de Trinidad. Es la última tesela y clave de este arco o bóveda del arte de las Misiones Jesuíticas Guaraníes. Una cultura nueva que todavía no figura en los inventarios de las culturas mundiales.

En el CD que acompaña a este libro, se encuentran las fotos de los fragmentos correspondientes a los cuatro iconos - evangelistas a medida que se fueron desenterrando de entre las ruinas del templo y sus bóvedas caídas. No solo la talla del púlpito, también el ensamblado fue una proeza porque las bóvedas en su caída habían destrozado en más de mil pedazos el púlpito.

211 En la documentación del Archivo de Indias figura el envío de cajones con cabezas y manos. Es extraño que ninguna estatua - horcón con cabeza ensamblada tenga ojos en éxtasis barroco que es lo que más se producía en Europa en esa época.

Lamentablemente, después de tan difícil y exitoso armado el tratamiento con la resina de "*paraloid*" unido a las lluvias produjeron el desprendimiento de las capas pictóricas y de los restos del dorado a la hoja que todavía se conservaban cuando fueron desenterrados, después de permanecer más de dos siglos bajo la tierra.

114.- El ícono supremo de la Redención: la Cruz simbólica de piedra itaky del Museo de Ciencias Naturales de La Plata.

Siguiendo ese proceso de "esencialización", si cabe aún continuarlo y llevarlo a sus últimas consecuencias hasta quedar ya omitido el más ínfimo tributo a la acción barroca y a las apariencias y ornamentación adjetiva brindada a los sentidos, llegamos a otra realización que supera a todas las anteriores.

En esta cruz se muestra patente la pureza teológica del pensamiento guarani sobre la "redención cristiana" que no admite ninguna concesión al realismo barroco de la época.

"Cruz simbólica con la impresión de las llagas". Nombre que figura en los "Documentos de Arte Argentino". Cuaderno XX. Pág. LXXIII . Origen según la misma fuente, en Apóstoles, Misiones. Argentina

Esta meta fue lograda plenamente en la *Cruz simbólica* de piedra *itaky*, no expuesta hoy como debería a serlo a juzgar por sus méritos, en una catedral, o en un gran templo como era el de Trinidad, sino almacenada, en un oscuro pasillo del Museo de Ciencias Naturales de La Plata (Argentina).

Se trata de una pieza muy pesada, por lo que es posible pensar que el que decidió incorporarla al Mueseo tuviera muy clara idea de lo que representaba para las ciencias humanas, para el arte y sobre todo para la antropología cultural esa imagen, símbolo de la Redención cristiana. Esa *Cruz simbólica*, además de un icono de la *Redención*, es una proclama del nivel de abstracción de la que era capaz el guaraní y del grado de comprensión superior que alcanzó en la cultura misionera el misterio central del cristianismo: la Redención por la muerte y resurrección de Jesucristo, el Hijo de Dios, *Tupã Ra´y,* como lo llamaban, o también *Ñande Jara, Nuestro Señor*.[212]

De las tantas imágenes analizadas hasta ahora hemos elegido para cerrar este libro sobre Brasanelli, la *cruz simbólica* del Museo de Ciencias Naturales de La Plata, obra de los descendientes de los alumnos del gran escultor misionero, cuya continuidad de oficio y de taller produjo generaciones de excelentes artistas guaraníes. Junto a ellos y con ayuda de ellos el maestro demostró la importancia que tienen para una sociedad las imágenes cuyo significado y acierto iconográfico, compositivo y expresivo logran convertirlas en íconos que presiden y organizan su cultura, transformándola en una civilización. Que eso fueron las misiones no cabe duda alguna: una civilización en crecimiento constante a pesar de su accidentada historia, que el egoísmo de los criollos y la mediocridad de las coronas europeas impidió se transformase en una de las más brillantes de la historia, como lo prometían sus ciento cincuenta años años de exitoso desarrollo.

La imagen de la *Cruz simbólica* es un icono más, que prueba el acierto de ese escultor lombardo de dedicar sus últimos treinta años de existencia al desarrollo de las artes de esa nación superior, por la calidad de sus talentos artísticos y el nivel de su pensamiento que se proyectaba en la interpretación más profunda del misterio central del cristianismo. La comprensión del mismo se basó en una sublime lógica captada por la estirpe guaraní y sus chamanes, que no precisaron del apoyo material y sensible de los milagros eucarísticos de la tradición europea, ni de las imágenes *trompe l´oeil* que fueron un apoyo necesario para la fe del cristianismo colonial de los blancos, europeos y criollos. Una prueba o ejemplo de esta necesidad de los blancos es el *Cucifijo*, esculpido por el mismo Brasanelli, que los imagineros correntinos transformaron en un dramático "trampantojo" con injerto de dentadura real, cabello y corona de espinas, también reales y pinturas de gotas de sangre más abundantes de lo que la sensibilidad de un artista italiano podría consentir, que se sitúa en la antípoda de esta *cruz simbólica*.

Como expresión del cristianismo guaraní esta cruz simbólica, traída, venciendo seguramente muchas dificultades, desde las Misiones, (Apóstoles, Argentina), o quizás de Trinidad del Paraná (Paraguay), tiene varios significados y posibles interpretaciones[213].

La primera y la más importante es la que quisieron darle sus autores: proclamar el sacrificio del *Hijo de Dios* para la *Redención* del género humano.

La segunda es una clara demostración ante la historia de la creatividad del arte y del pensamiento alcanzado por la nación guaraní y de la escuela artística a la que Brasanelli dedicó su labor, las búsquedas y los felices hallazgos de sus creaciones.

Pero para la posteridad cabe una tercera interpretación y es la posibilidad de que esta cruz

212 Lo cual contradice la afirmación de la etnóloga Branislava Susnik de que el indio guaraní no podía entender el misterio de la Redención. Más aún, ese crucifijo es una afirmación del grado superior en que fue comprendido y asumido ese misterio, nivel que pocas veces alcanzó en la cultura europea. Susnik fue de los pocos antropólogos que captó casi en forma poética el carácter heroico de la cultura de los Chamacocos; sin embargo no se detuvo en los aspectos religiosos de los Guaraníes como los Mbya, que estudiara Cadogan y que pudieron cambiar sus juicios.

213 Según los *Documentos de Arte Argentino*, Buenos Aires, 1946, Cuaderno XX, pág. LXXIII, la Cruz con la Impresión de las llagas procede de Apóstoles, pero no puede ser descartado totalmente su origen trinitario.

simbólica nos permita descubrir algo de las vivencias y del clima místico que reinaba en los talleres misioneros donde la madera y la piedra eran trasformadas en oración y alabanza al Creador.

Para nuestro estudio sobre Brasanelli y su herencia cultural y artística esta cruz simbólica nos permite constatar que las tendencias a la creación de íconos en el arte de las misiones jesuíticas ya habían llegado a su culminación antes de la finalización de aquella experiencia. Dichas tendencias, que ya se detectaban en las últimas obras del gran escultor jesuita guaraní, que bien merece la asignación de esta doble pertenencia, no solo por la institución a la que perteneció y por las diez residencias geográficas en las que trabajó, sino por alentar también él esta tendencia que es fruto de su constante bucear en la cultura y pensamiento de sus ayudantes y del pueblo guaraní para el que esculpía sus imágenes y diseñaba su mobiliario de altares y retablos.

"La Cruz con la impresión de las Llagas" según el epígrafe que figura en los *Documentos de Arte Argentino*, Buenos Aires, 1946, Cuaderno XX, pág. LXXIII. Procede según dicha fuente de Apóstoles, pero no puede ser descartado totalmente su origen trinitario. (Fotografía reproducida de *Documentos de Arte Argentino*, porque en el lugar en que se halla hoy es difícil fotografiarla.)

Lamentablemente la mayoría de las obras de Brasanelli sobre todo las arquitectónicas, hoy se hallan en ruinas o desaparecieron totalmente, similar suerte sufrieron sus mobiliarios, altares y retablos. A pesar de ello, con los restos de ese naufragio, hemos intentado recontruir, bosquejar, o a veces solo imaginar, la inmensa obra llevada a cabo por el *Pa´í Hermano José* y sus equipos de geniales colaboradores, los artistas guaraníes. Ellos parecían diferentes en todo, también en su constitución mental y cultural. El padre Ruiz de Montoya, uno de los misioneros que mejor los conocía los calificó de "finos ateístas". Y lo hizo porque ellos no creían en ídolos ni en *huacas* como los indios de su Perú natal. Ellos se rindieron solamente ante el sacrificio conmovedor del Hijo de Dios, el *Tupã Ra´y* para redimir con su cruenta muerte a la humanidad y alimentar con su cuerpo y sangre, en un ritual "teofágico", a sus amigos e hijos, los cristianos.

Pocos fueron los europeos que captaron la profundidad de la comprensión guaraní del misterio de la Redención cristana. Que el Padre Ruiz de Montoya fue uno de ellos lo testifican varias otras menciones suyas sobre el tema. Casi seguramente, Brasanelli fue también otro de los que comprendieron en profundidad el modo de pensar y sentir de la nación guaraní el misterio de la Redención cristiana. En la etapa de Loreto el énfasis puesto en las tallas de la serie de los Crucificados excede un simple interés escultórico, artístico, para descubrir cierta conmoción o vibración especial, que podríamos calificar de mística, usando términos occidentales, que tampoco sabemos con certeza cuán apropiados son para el alma y la mentalidad guaraníes.

En la puerta de un tabernáculo traído desde el pueblo de Corpus y guardada en Loreto (Corrientes) figura tallada una alusión al tema de la Eucaristía donde se descubre una parecida emoción, o conmoción, sobre el tema de la Redención cristiana. Por otra parte, en el campo conceptual –linguistico, el pensamiento y el sentimiento que siempre acompañan dicho tema se expresa con claridad meridiana, en la cultura misionera guaraní, al final de la "experiencia misionera" en la carta del pueblo de San Nicolás al gobernador Andonaegui en circunstancias desesperantes de la cercana catástrofe de la pérdida de ese y los demás siete pueblos orientales. En un párrafo de esa carta el Corregidor de San Nicolás expresa:

"Al cumplirse el tiempo y llegar el día santo señalado, según lo anunció en sus enseñanzas, se entregó al soldado que lo había de prender, se ofreció a sí mismo, dando su santa vida en compensación por todos los pecados, sufrimientos y dolores y por último cargándolos sobre si mismo los llevó a la Cruz.

Al cargar la Cruz sobre sus hombros la llevó al monte Calvario y allí, con muy grandes clavos, lo clavaron en la Santa Cruz. Su cuerpo colgó de ella para que todos lo vean en el cielo y en la tierra. Por último, una larga lanza clavó su sagrado costado e hizo brotar su preciosa sangre."

La carta finaliza con la súplica del Corregidor y de todo el pueblo al Gobernador:

"A nosotros como pobres criaturas suyas nos es difícil abarcar (estimar, entender) acabadamente el que para redimirnos (rescatarnos) en la Cruz su cuerpo santo fue alzado, y es

muy valioso (importante) que lo comprendamos verdaderamente. ¡Por todo esto es que vivamos aquí solamente, te pedimos, Señor Gobernador"[214]

Este testimonio literario sobre la comprensión de la etnia guaraní del misterio de la doctrina de la Redención coincide - en lo esencial - con el mensaje visual, plástico, de la cruz simbólica y del tabernáculo del *Corpus Cristi*. Pero ambos testimonios, el literario y el visual, son hoy poco conocidos y casi ignorados por el público y los investigadores que estudian la Historia misionera. La *cruz simbólica* permanece en un pasillo de los sanitarios de hombres del Museo de La Plata (lo cual la vuelve inaccesible para el sexo femenino). La carta de San Nicolás mencionada está en el Archivo Histórico de Madrid, ignorada y sin su traducción correspondiente del guaraní. La traducción propuesta en San Pablo en 2002 y en Córdoba en 2004 por Isidora Gaona y Darko Sustersic fue ignorada por el público por lo que hasta hoy sigue desconocida para la mayoría de los investigadores, a pesar de que fue leida en los simposios de Estudios Misioneros ya dos veces.

Sin embargo, de la compenetración e inteligencia del tema de la *Redención,* depende la comprensión de toda la Historia de las Misiones ya que la imagen del patrono de dichas misiones, San Francisco Javier, esculpida repetidamente por Brasanelli y otros escultores guaraníes, levanta con el brazo izquierdo y señala con el derecho nada más y nada menos que este símbolo de la aparente derrota humana, política y religiosa: el *Dios crucificado*.[215] Esta misma imagen del crucificado enarbolada por los misioneros desde el principio de las Misiones, junto con los retratos de su madre, la *Tupãsy*, fueron los que conquistaron a esta etnia valerosa y guerrera, de los incrédulos y *finos ateístas* guaraníes.

Es evidenten que para sumarse a las filas de los cristianos no fue únicamente el impacto visual del crucifijo - alzado por el brazo misionero - lo que atrajo a los guaraníes, sino la comprensión del mismo y de todas sus implicaciones, el significado total y más profundo - intuitivo e intelectual - del misterio de la *Redención.*

La reflexión sobre la religiosidad de los grupos étnicos organizados en las "reducciones" y sus diferencias con la religiosidad europea - por otra parte en constante cambio - no es un tema de fácil acceso y comprensión. La Historia de Arte nos brinda un panorama, aunque en extremo complejo, de enormes posibilidades para la investigación, cuya ausencia significará indefectiblemente el fracaso de las mismas. Esta conclusión es absolutamente evidente e indiscutible en el caso de la obra máxima del arte misionero, el friso de los ángeles músicos de Trinidad. Pero también se evidenciará dicha conclusión, con una claridad meridiana, en la *Cruz simbólica* que integra el acervo histórico y artístico del Museo de Ciencias Naturales de La Plata, traida desde las Misiones probablemente por el viajero francés, Burgoing, e incorporada, con la acostumbrada lucidez por el Perito Moreno al Museo, a fines del siglo pasado.

214 Archivo Nacional de Madrid. España. Leg. 120, Clero Jesuitas. Cartas de los siete pueblos. La traducción es la presentada por Isidora Gaona y Darko Sustersic en el año 2002 en San Pablo (Brasil) y en 2005 en Córdoba (Argentina)

215 Se conocen tres crucifijos de la propia mano de Brasanelli: el de Paraguarí, (Paraguay), el de San Borja- actualmente en Porto Alegre, (Brasil) y el de Loreto (Misiones) actualmente en la Catedral de Corrientes (Argentina) transformado en Yacente.

CAPÍTULO XVII

LA SÍNTESIS DEFINITIVA DEL ARTE MISIONERO: LOS FRISOS DE LOS ÁNGELES MÚSICOS DEL TEMPLO DE TRINIDAD DEL PARANÁ.

115.- De los íconos bizantinos de las "Conquistadoras" a los íconos guaraníes del friso de Trinidad. Un itinerario incomprensible sin Brasanelli.

El *Friso de los ángeles músicos* del templo de Trinidad del Paraná, que en este estudio consideramos la obra cumbre del arte sudamericano, adquiere una comprensión nueva al contemplarlo como una presentación y procesión de iconos, con una voluntad ya alcanzada de universalidad que solo es posible lograr en períodos de plena madurez de una civilización. El análisis de su origen y procedencia de talleres jesuíticos o franciscanos, o las clasificaciones cronológicas de jesuíticas o post jesuíticas, resultan de utilidad para las transacciones de los anticuarios pero son totalmente intrascendentes cuando se busca comprender los procesos culturales que desembocaron en la idea, la talla y la concepción de la síntesis del arte barroco y del arte bizantino-guaraní en esos frisos. Su imponencia y grandeza exige del historiador de arte o del antropólogo cultural otras categorías de análisis que permitan compararlos con las mayores obras de arte producidas por la humanidad y comprenderlos como tales. Creemos que el análisis de las obras de Brasanelli y su herencia, legada a los talleres misioneros, puede contribuir a forjar definitivamente dichas categorías.

En nuestro caso, una de las principales categorías de análisis del arte misionero, sin duda alguna, es la conciencia de la transformación de los modelos propuestos por las imágenes barrocas europeas - representaciones visuales de movimiento y acción - en íconos, expresiones nominativas de sujetos o entes culturales. Si los primeros se definirían con adjetivos y verbos, los segundos exigen sustantivos o nombres precisos y mejor definidos, o como decía Descartes, por "ideas claras y distintas". La tendencia hacia estas categorías se evidencia ya en las obras de Brasanelli a partir de Itapúa y Santa Rosa. Pero puede ser percibida más claramente aún en la comparación de dos *San Miguel*: el de Itaugua y el de Santa María de Fe, esculpidos en un intervalo temporal muy breve. En el primer caso la preocupación del escultor fue definir una acción concreta en un espacio tridimensional dado. En el segundo de los casos casi no hay acción ni énfasis espacial. Ellos son reducidos a sus mínimos significados necesarios, más aún, indispensables, para definir a los sujetos de dicha acción.

Este mismo proceso de "esencialización", de transformación de los verbos y calificativos en sustantivos, se fue acentuando en los relieves heráldicos de la fachada y de las portadas de San Ignacio Miní y de obra en obra en los escultores guaraníes continuadores de Brasanelli.

La culminación de dicha tendencia la constituyen, sin lugar a dudas y en forma victoriosa y contundente, los ángeles músicos de los frisos de Trinidad, presididos por la *Inmaculada* en dos versiones y por la Madre de la Natividad repetida también dos veces, que presenta a su Niño, futuro vencedor de la muerte, a la adoración de la humanidad.

En la ilustración siguiente (Ver CD) es posible observar, iluminado con los últimos rayos del sol poniente, el friso de la pared norte del crucero oriental del templo de Trinidad. En el centro está representada la *Virgen* adorando al *Niño Jesús*; le siguen, a cada lado, dos ángeles turiferarios (con incensarios), dos ángeles arpistas y dos violinistas. (Fotografías del autor. Años 1981 y 1984)

Las cabezas faltantes de la *Virgen* y del ángel turiferario de la derecha, han sido talladas y sustituidas por el restaurador Tito González a partir de modelos tomados de los frisos del presbiterio.

En la totalidad de la talla original de todos los frisos participaron por lo menos tres escultores. El de la pared izquierda del presbiterio, o sea del lado oriental, es el mismo que el del friso de la fotografía. Pero el de la derecha, o sea del poniente, es mucho más dramático y se diferencia notablemente del oriental, lo que se nota a simple vista, al comparar las cabezas de ambos ángeles turiferarios de la fotografía. Sin embargo, esta diferencia entre los escultores, cuyas cabezas fueron tomadas como modelos, no fue notada por el restaurador ni por las autoridades que le confiaron la labor de restituir las cabezas faltantes. Esa diferencia estilística no escapa al ojo entrenado de un historiador de arte, generalmente ausente durante los trabajos de restauración, porque en general hasta ahora, no se considera necesaria su presencia. Se supone que el restaurador está más versado en todo lo que a las imágenes se refiere y conoce lo que concierne a la materialidad de aquellas confiadas a su labor, pero en cuanto al juicio estético sobre las mismas es evidente que no posee el criterio del historiador de arte, ni el juicio crítico sobre las diferencias de estilo de ambas cabezas.

En todas las restauraciones importantes colaboran ambas especialidades. No es suficiente conocer el criterio del dueño de las piezas, o del funcionario público cuya autoridad suele ser decisiva y determinante. En el caso de Trinidad, fue la cercanía de la fecha fijada para la inauguración de la iglesia restaurada la que exigió el cambio de la labor del arqueólogo en la excavación de las naves derrumbadas del templo, por la intervención de palas mecánicas y camiones que llevaron a cabo la excavación y despeje de los escombros en el plazo fijado por necesidades políticas y no científicas. Se ha perdido un patrimonio muy grande y desconocido pues no pudo ser analizado previamente por los arqueólogos. Los escombros fueron depositados en terrenos aledaños al templo. Era posible removerlos para buscar restos de las bóvedas derrumbadas pero la esperanza de encontrar restos de cornisas y capiteles se frustraron cuando en medio de la desesperación de los arqueólogos aparecieron otra vez las palas, cargaron todos los escombros en camiones para arrojarlos a los cimientos de una obra en edificación donde permanecen hasta hoy sepultados los restos de la iglesia de Trinidad.

El *Friso de los ángeles músicos* de Trinidad es una de las obras de arte más extraordinarias pero menos comprendidas en la actualidad porque no responde a ninguno de los términos de la visión dialéctica en cuya lógica se lo pretende analizar y comprender. Sus relieves son demasiado hieráticos y geométricos para coincidir con los discursos de la crítica de arte actual, comprometida todavía, por una parte, con la estética de las bellas artes, y por la otra, con las vanguardias de las décadas pasadas, simultáneamente, según el momento, la inspiración o el capricho de cada autor.

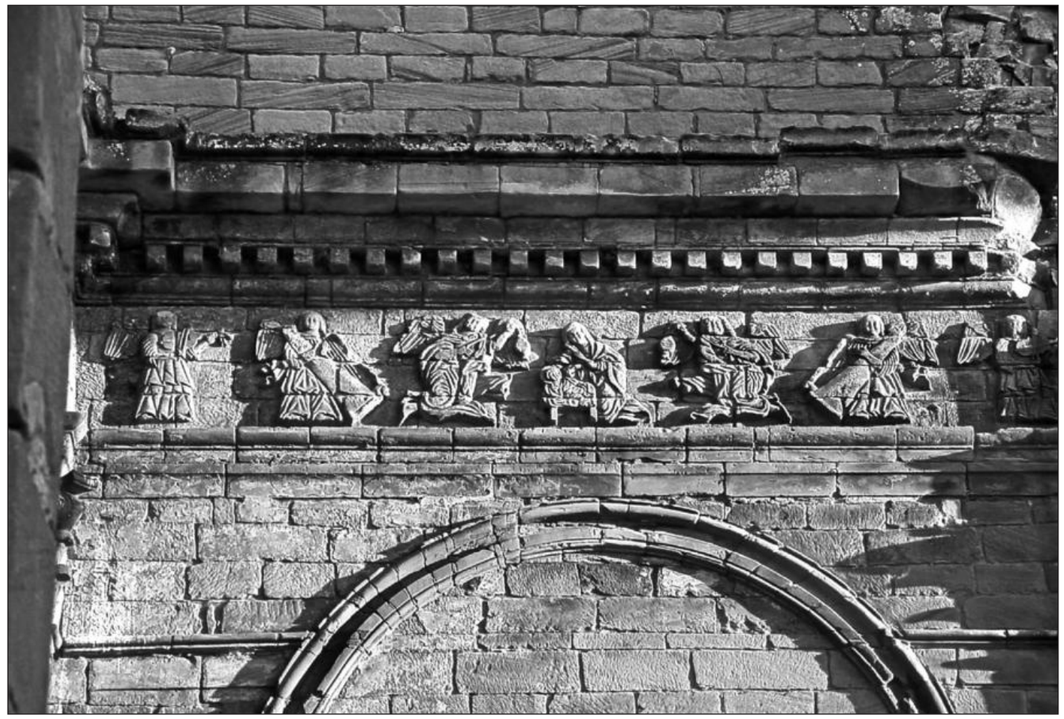
Además las figuras de esos relieves son demasiado tectónicas, temáticas y racionales para considerarlas simplemente "arte de indios" y observarlas con los mismos criterios con que se analiza el arte plumario y las pinturas corporales del arte de las etnias que rodearon y aún rodean a las regiones de lo que fue antaño el territorio de las Misiones. Por el contrario, en este caso estamos frente a una obra única porque se trata de un friso de íconos que desconciertan al observador y conocedor del arte occidental, que no logra ubicarlos en ninguna de las categorías, ni períodos ya conocidos de la Historia de Arte. La carencia total de metodologías aptas para analizar esta obra fue, sin duda, causa de la falta de trabajos de difusión, análisis y crítica de arte de la misma.

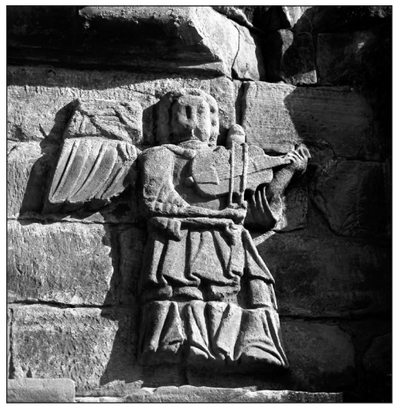
Los estudiosos del arte americano prefieren ignorar estos frisos porque carecen de instrumentos para operar con las categorías lógicas, estéticas y culturales con las que operaron los escultores que crearon esta obra sorprendente que no figura en los manuales de ninguna Historia del Arte mundial, aunque le sobran méritos para ello.

Todas las figuras del friso de Trinidad están concebidas con absoluta seguridad y solvencia sin ningún complejo que suele limitar las obras periféricas con respecto a las de sus metrópolis europeas.[216]

La última parte de nuestra investigación está centrada en el objetivo de reconocer e identificar en los postreros destinos de Brasanelli, una tendencia perceptible y progresiva hacia el arte de los íconos antiguos (y modernos). Para el observador situado en la posmodernidad sería más

Friso de la Natividad en la luz del sol poniente. Relieve en piedra itaky. Pared sur del Transepto oriental. 1766 - 1767 (?).Ruinas del Templo de Trinidad. Paraguay.





Ángel violinista (detalle) . Friso de la Natividad. Relieve en piedra itaky. Presbiterio Oriental. Templo en ruinas de Trinidad. Paraguay.

Ángel Arpista (detalle). Friso de la Natividad. Relieve en piedra itaky.Presbiterio Oriental.Templo en ruinas de Trinidad. Paraguay.

216 Esta obra relevante y única, maltratada por la posteridad, exige otro texto con su análisis y su justa puesta en valor.

cómodo desentenderse de este fenómeno, calificándolo de decadente e indianista o indigenista. Pero tratándose de Brasanelli, de un calificado impulsor de la reforma barroca, su herencia sería fundamental para el desarrollo de la corriente del arte guaraní misionero después de su muerte hasta la extinción de los talleres. En esa corriente, no muy uniforme por cierto, van surgiendo cada vez más ejemplos de un arte frontal, geométrico, de un claro sentido temático y sintético que hemos relacionado con el antiguo "arte de íconos". Pues bien, los frisos de Trinidad, no solamente tienden y recuerdan a los íconos de otras culturas, sino que además pertenecen claramente a dicha categoría, pero de una especie aún no conocida ni tenida en cuenta por la crítica de arte. Se trata de íconos de la cultura guaraní, más que jesuítico guaraní, porque en ella - aunque participaron activamente los jesuitas - como manifestaciones estéticas son esencialmente americanas y guaraníes.

Los frisos de Trinidad son testimonios de una época que ya no existe porque la violencia de la historia se ensañó con sus protagonistas como en pocas otras ocasiones[217]. Sin embargo, quiso el destino que de esa notable experiencia social sobrevivieran también notables testimonios. Entre los más importantes se hallan los escritos de los jesuitas expulsados, que documentan a veces en forma de memorias y a veces en forma apologética, los principales sucesos de esta excepcional experiencia de la humanidad. Sin embargo, muy poco, o casi nada trascendió de cómo vivieron y pensaban los guaraníes - los sujetos no tan pasivos como parecía - de este experimento. El padre Bartomeu Melià tradujo varios textos escritos por guaraníes como diarios y relatos de acciones bélicas, cartas etc. Actualmente varias investigaciones se están centrando en esos y otros escritos que antes no se conocían.[218] Sin embargo fueron las artes plásticas donde el genio de la estirpe guaraní creó y legó su principal herencia a la posteridad. Entre todas esas obras el *Friso de los ángeles músicos* del templo en ruinas de Trinidad es, sin duda, la obra más descollante y la que mejor documenta la mentalidad y la cultura guaraní - cristiana surgida y desarrollada en esa experiencia social.

Pero esos frisos no son, como parecen, exclusivamente un adorno de la iglesia de Trinidad. Ellos son parte constitutiva y fundamental de esa experiencia social llamada "sacro experimento". Más aún, ellos son la esencia de ese "experimento" pues fueron esculpidos como manifestación del *ñande rekó*, el "modo de ser" de esa nación que no halló otra definición mejor de sí misma. Lamentablemente ninguna de las ciencias humanas actuales está en condiciones de efectuar una lectura de dichas obras. Lectura que trascienda su registro externo e intente interpretar sus mensajes profundos que movilizaron a sus autores a tallarlos como están y no de tantas otras formas subsidiarias de los modelos y las modas del arte barroco de su tiempo.

116.- Una visita a los Frisos de Trinidad de la cátedra de Arte Argentino de la Universidad de Buenos Aires.

En varias ocasiones las obras de Brasanelli, en especial las últimas conocidas del Museo de Santa María de Fe, han sido tema de nuestros especiales y reiterados análisis. Conciente de que las páginas más importantes sobre dichas obras, se escribirán en el futuro, quizás utilizando estos aportes, mi misión de historiador de arte me obliga a dar el testimonio de la visita a dicho museo del Prof. Luis Adolfo Ribera y de sus juicios acerca de esas obras. Él nos acompañó en nuestro viaje a las Misiones en el año 1980 a pesar de que se lo desaconsejaron sus médicos.[219]

217 Las noticias sobre el "tratado de permuta" y la guerra guaranítica agitaron los ánimos de todo el pueblo guaraní.

218 MELIÀ, Bartomeu. 2004. *"Escritos guaraníes como fuentes documentales de la historia paraguaya"*, discurso de incorporación a la Academia Paraguaya de la Historia como Miembro de Número, pronunciado en junta pública y solemne el 15 de abril de 2004, *Historia Paraguaya.* Anuario de la Academia Paraguaya de la Historia. Asunción, vol. XLIV, p. 259.

219 El Profesor padecía de una artritis reumoidea, enfermedad que lo llevó a la muerte diez años después. Esa mañana recibió en San Ignacio las inyecciones de sales de oro y corticoides que en ese tiempo constituían su principal sostén.

Aunque ignorábamos la atribución a Brasanelli de las obras allí exhibidas, ellas lo impactaron profundamente por lo que no dejaba de repetir: "*Pero esto es arte mayor, no es lo que yo pensaba*". No dejaba de admirar al *San José con el Niño*, por su sobria elegancia y contenida superioridad estética y espiritual. Esa imagen, junto con la *Santa Bárbara* y la *Virgen de la Candelaria* son las que más lo impresionaron, aunque contempló largamente también al *San Miguel*. A pesar de haber escrito varios trabajos sobre el arte de las Misiones, quedó conquistado definitivamente para ese tema con la visita a dicho museo y a Trinidad. Y a pesar de que en esta última tuvo muchas dificultades, ya que debimos arrastrarnos por debajo de los alambrados sin atender a los carteles que advertían de los peligros de derrumbes por las inestables paredes sin argamasa de cal de Prímoli y por las obras de restauración que se llevaban a cabo en esos años. A su regreso los médicos se admiraron de la mejoría de su salud a pesar de las penurias sufridas en el viaje, lo que afirmaba, una vez más, las propiedades terapéuticas del arte. Es muy probable que los jesuitas valoraran ese poder terapéutico, a juzgar por la importancia que le concedían al arte en todas sus obras, sobre todo en las Misiones donde las admiraba con mucha atención y felicidad el pueblo guaraní. En cuanto al profesor Ribera, (que era muy parco en sus alabanzas de cualquier obra, por grande que fuera su entusiasmo por ella), el mayor elogio que le escuché en los quince años de colaborar con él fue para el arte misionero. Las circunstancias en que hizo esa excepción a su carácter reservado merecen ser conocidas por el lector.

Después de arrastrarnos por debajo de los alambrados para poder contemplar los *Frisos de los ángeles músicos* de Trinidad había que pensar en el retorno. Este fue aun más difícil que el acceso ya que no se podía levantar el alambrado que protegía con mucha firmeza la entrada a las ruinas. En ello fue importante la ayuda de la profesora Susana Fabrici, con la que colaborábamos en la cátedra. Cuando, después de la aventura, el Profesor ya pudo erguirse, y yo traté de expresarle de algún modo mi preocupación por no haberle podido ahorrar ese sacrificio, pues conocía su estado de salud, con la mitad de su cuerpo aprisionado en vendajes. A lo cual nos respondió manifestándonos con sencillez el elogio de los frisos y del arte misionero que no se me borrará de la memoria: "*Lo que hemos visto hoy compensa todos los sacrificios y muchos más."* La felicidad que expresaba su rostro superaba la satisfacción de los logros de sus títulos académicos, universitarios y de Bellas Artes, de donde conservaba sus dibujos a mano alzada de los calcos de los frisos del Partenón y de otras obras clásicas que en su tiempo constituían parte esencial de una formación académica.

Un total silencio presidió nuestro retorno. Hoy a pesar de los muchos años transcurridos me lamento no haberle formulado algunas preguntas más para conocer su pensamiento después de aquella impactante visita. Una de las preguntas tendría que ver con alguna impresión muy sensible suya, lo menos erudita e intelectual posible, sobre si la fe de aquellos cazadores y agricultores guaraníes en el logro de la belleza, unida a la temática religiosa de sus obras podía ser en algo comparable a los sentimientos religiosos de aquella civilización helénica, tal como se revelan en su literatura épica, hoy tan admirada como poco comprendida, dentro de la cosmovisión universal de aquella época. Son temas persistentes que se vuelven ineludibles cada vez que se ofrece la posibilidad de contemplar otra vez estos frisos tallados por seres humanos sensibles a la misma belleza que logra adquirir la piedra tallada con parecido, o igual fervor, para ser alzada en lo alto de sus santuarios, aunque ellos estén situados a miles de kilómetros de distancia, en continentes lejanos, o en hemisferios opuestos y además que hayan sido esculpidos a dos milenios de diferencia. ¿Esa belleza será la misma, o en algo parecida a la que se refería Dostoiewski como la que salvará al mundo? La respuesta, o las respuestas, a esos interrogantes no pueden ser sino afirmativas aunque se basen solamente en el sentimiento de respeto y admiración profundos que imponen esas obras a los diferentes viajeros y pueblos que durante siglos las lograron contemplar.

¿Como se ha llegado a la concepción de estos frisos? ¿Ellos ya estaban planeados por Prímoli cuando les reservó esos espacios debajo de las cornisas? Pero en las Misiones era impensable esculpir figuras en esos espacios y menos ángeles músicos. Solo a un genio como el padre Danesi podía ocurrírsele semejante idea. ¿Y quienes fueron sus primeros confidentes a los cuales comunicó su extraordinario proyecto? El padre párroco Antonio Valdivieso difícilmente podía interesarse por semejante idea antes de verla factible en sus primeros ensayos. El padre Danesi debió de contar con algunos obreros muy inteligentes y muy hábiles como para confiarles ese proyecto e idea que seguramente despertó su entusiasmo, apoyo y tenaz voluntad de ejecución. Condiciones todas sin las cuales nada podría haber hecho un débil sacerdote y además enfermo, probablemente de tuberculosis, lo que hoy denominaríamos un enfermo terminal.[220] Las decoraciones en relieve de las portadas de la sacristía y antisacristía le dieron seguramente la experiencia necesaria en la técnica de las incrustaciones. Pero creer que en esa técnica sería posible llevar a cabo semejante proeza, de diseñar y confeccionar en el estilo propio de una mentalidad diferente, americana, guaraní, cerca de cincuenta figuras e incrustarlas en un ensamble perfecto como el que fue logrado en ese friso, fue una múltiple hazaña. Fue una genialidad el concebirla, fue una osadía el proyectarla y finalmente fue una hazaña enorme ejecutar esa obra de un modo tal, que hoy, más de dos siglos después y a pesar de los derrumbes y ruinas del templo, podamos todavía contemplarla.

Reconstruir el proceso histórico cultural, psicológico, social y afectivo en el que surgió esa obra es probablemente imposible. Lo que sí, es seguro es que si hasta un genio solitario como Miguel Ángel necesitó cierto contexto social y apoyo afectivo para concebir y llevar a cabo sus obras, es casi imposible que el padre Danesi no contara, también, con un contexto intelectual y afectivo que lo apoyara en la realización de sus obras, como fue la reconstrucción de las bóvedas y cúpula de ladrillos del templo de Trinidad y finalmente la talla e incrustación de las cincuenta figuras del friso. Es cierto que contaba con la comprensión del padre Valdivieso y el apoyo del Visitador Contucci. Sin embargo en el campo de la acción de los talleres de donde surgieron esas figuras del friso debió contar el Padre con operarios cuya inteligencia, voluntad y trato afectuoso le proporcionaron el apoyo que todo genio necesita para llevar a la realidad sus ideas y sueños. Es ese un aspecto que en general no se tiene en cuenta, o se tiene poco en cuenta, cuando se analizan esas obras. Se supone que la autosuficiencia de los jesuitas era una condición que superaba todos los obstáculos. Sin embargo esa parte importante de aquella realidad en que surgió esta obra sin precedentes, debe ser tenida en cuenta cuando se contempla y analiza el monumental friso del templo de Trinidad. Y es allí donde también el padre Danesi, lejos de comportarse como un genio solitario que emanaba directivas y órdenes, seguramente tuvo la colaboración de hábiles y talentosos operarios y artistas, como aquel tallista de San Ignacio que esculpió al *San Estanislao con el niño Jesús* que superó al modelo del maestro Brasanelli en el retablo de San Ignacio Guazú. También podemos recordar a los escultores de la serie de los Crucifijos con la soga en la muñeca y la barba recortada, alguno de los cuales superaron en su calidad estética al modelo del maestro, como el del Museo de San Miguel de Brasil. Colaboradores de ese nivel fueron, seguramente, los que le permitieron a Danesi lograr la concreción de esta obra que superó todas las espectativas y precedentes de su época. Se trata, para nosotros como de una ecuación matemática en la cual uno de sus términos, la X no logramos resolver por falta de documentación, pero que no es un valor agregado prescindible sino parte de su esencia misma.

Aunque en varias oportunidades nos hemos referido a la deuda pendiente del arte de las Misiones con los anónimos artistas guaraníes, en la ocasión de esta obra excepcional la reflexión

220 Ver "Tempolos…" Op. Cit.

sobre dicho tema es absolutamente ineludible. Tanto como para señalarlo, como para rendir un postrer homenaje a dichos artistas anónimos cuyo recuerdo se perpetúa en esta, como en otras obras del mismo período.

La mayor parte de la documentación histórica sobre el templo de Trinidad del Paraná el lector podrá encontrarla en mi libro "*Templos jesuíticos Guaraníes*".[221] Por si ese texto no sea de fácil acceso, ya que las tres ediciones del Instituto Payró se hallan agotadas, se brindará una síntesis de dicha notable e imprevisible historia en una próxima publicación dedicada exclusivamente al templo de Trinidad y a sus extraordinarios y hasta ahora poco conocidos frisos.

117- El Friso de los ángeles músicos: obra de los escultores guaraníes y del padre Pedro Pablo Danesi.

Una vez concluida la cubierta del templo el Padre Danesi se dedicó a embellecerlo con un *Friso de ángeles músicos* que honran a la Virgen con su concierto de música instrumental. El procedimiento del diseño de los ángeles pudo llevarse a cabo sobre planchas de madera o sobre lozas de *itaky* especialmente preparadas a tal efecto. En las correcciones y la aprobación final intervino seguramente el padre Danesi. Pero la concepción y el diseño de las figuras proceden, indiscutiblemente, de manos y mentes de artistas guaraníes, de igual modo que las demás operaciones de tallado y ajuste exacto y definitivo en los huecos excavados en las paredes de los altos entablamentos. Estas delicadas operaciones, asi como los ensambles y retoques finales, fueron todas operaciones que corrieron por cuenta de los muy hábiles y, en algunos casos, geniales escultores guaraníes. Esto queda fuera de duda por dos razones. La primera son las revelaciones de los análisis estilísticos que descubren la mano y la mentalidad guaraní en el diseño y la talla de las figuras de los frisos. La segunda razón es la salud del padre Danesi lo cual no le permitía muy frecuentes ascensiones por los andamios para observar de cerca la labor de los escultores. Por supuesto que el anciano párroco Valdivieso menos podía hacerlo ni podía aportar nada en la dirección de la obra. Se trata de un emprendimiento de los escultores guaraníes con un mínimo apoyo del padre Danesi. Podemos asegurar que los frisos son la obra más autóctona de todas los emprendimientos misioneros. Esto es exactamente lo que descubre la observación de los expertos y también de los inexpertos visitantes: que se trata de la obra de arte con menos influencia europea. Lo más notable es que siendo la última gran obra en las Misiones es a la vez la más brillante de todas. Como ya fue expresado es como "la puesta de sol" de este gran experimento social, artístico y cultural.

A ella parecía estar consagrado el padre Danesi cuando le llegó la noticia de la expulsión. Tuvo la satisfacción de ver los frisos ya concluidos en el presbiterio y en el crucero, y su recuerdo lo acompañó y seguramente consoló, cuando agonizaba en alta mar en el viaje a Europa. Juntos con él murieron el visitador Contucci, el padre Ribera del pueblo de Jesús, e innumerables religiosos que por su edad y salud no resistieron las penurias y las condiciones sanitarias, alimenticias y los malos tratos de un viaje de cautiverio con el que el Rey les retribuía por una vida consumida a su servicio.

118- La supresión de la Compañía, el derribo del frontis, la caída de las bóvedas y los ángeles músicos que siguen "sobrevolando" las ruinas.

En 1774, el año siguiente de la supresión de la Compañía de Jesús por el Papa Clemente XIV, se emitió desde Buenos Aires la orden de derribar el pórtico del templo de Trinidad de

221 Sustersic B. Darko: 1999, 2004, 2014, "*Templos Jesuíticos guaraníes*" Instituto Julio Payró, Fac. de Filosofia y Letras, Universidad de Buenos, UBA.

las Misiones. La firmaba el supuesto "Protector de Indios", Juan Ángel Lascano. [222] Pero ese frontispicio construido por Prímoli para embellecer el templo, y que lucía seguramente algún emblema de la órden suprimida con el característico IHS, tenía varias funciones, algunas de ellas estructurales y muy importantes.

Como toda fachada barroca embellecía el templo y proclamaba la gloria de sus constructores, la de Trinidad tenía otra función muy delicada e importantísima: servia de contrafuerte que inmovilizaba en su sitio a las paredes de sillares de *itaky* sin cal, que sostenían la bóveda.[223] La cercanía sospechosa de las fechas de la supresión de la Compañía, 1773, y de la la carta que

Ángel Arpista (detalle). En visión tridimensional, único ejecutante con ambas manos. Relieve en piedra itaky (detalle). Pared oeste del Presbiterio1766 - 1767. Templo en ruinas de Trinidad. Paraguay.

222 El documento que atestigua dicha orden es una carta firmada por el mismo Lascano, descubierta en el archivo de Asunción y publicada por el arqueólogo paraguayo José Perazzo. Sirva esta mención de homenaje a dicho arqueólogo e investigador que esclareció este, como otros aspectos del misterioso templo y cuyos aportes no son tenidos en cuenta en su país, Paraguay, ni siquiera en el *Centro de Interpetación de las ruinas de Trinidad*.

223 Actuaba como los topes que en las bibliotecas evitan que se corran los libros. En las arquitecturas de Brasanelli ello se lograba por medio de los horcones que inmovilizaban las paredes ya desde sus cimientos.

ordenaba derribar el pórtico, 1774, no fue simple casualidad, como no fue simple casualidad la inmediata caída de la bóveda central del templo, y también el inmediato desplome de la cúpula. Sin embargo algunos de los sectores de las bóvedas y sus arcos torales no se cayeron hasta comienzos del siglo XX[224] y las paredes del presbiterio y del transepto todavía en pié siguen luciendo en sus partes altas los famosos frisos de los ángeles músicos. Es curioso cómo esta parte de la cabecera del templo, sin duda la más pesada por sus bóvedas y su cúpula, no experimentó hundimientos.

La suposición de algunos estudiosos de que fueron las capas freáticas subyacentes las que causaron el hundimiento y el desplome del templo queda totalmente desmentida por el hecho de que la pesada cabecera con los frisos es la que mejor se conservó de toda la iglesia[225]. Además está la carta del nuevo cura de Trinidad, Fr. Nicolás Mariano Alcaraz, que atestigua que la caída se inició en los piés del templo y sus portadas. Desde los pies el desplome avanzó hasta la cabecera, donde algunos arcos torales perduraron hasta el siglo XX, como lo prueban las fotografías de la época. Gracias a esta cabecera y a sus sólidos cimientos perduraron las grandes y pesadas paredes del presbiterio y el transepto. Fue en estas paredes que sobrevivieron las figuras del Friso, que son una de las principales atracciones para los numerosos visitantes, curiosos turistas y otros admiradores de la experiencia social de las Misiones, que acuden de todas partes del mundo para conocer y contemplar las ruinas de los templos de Trinidad y Jesús, de San Ignacio Miní y de Santa María la Mayor, de Santos Cosme y Damián, de Corpus y otras, y además las imágenes de los museos de los pueblos misioneros.

119.- El Friso de Trinidad hoy: un llamado a la protección de este patrimonio del arte universal.

Se puede afirmar, sin temor a equivocarnos, que todas las obras talladas o pintadas en las Misiones durante algo más de un siglo y medio, confluyen con total coherencia, de un modo u otro, en esta extraordinaria síntesis cultural y artística que son los *Frisos de los ángeles músicos* de Trinidad.

Los trazos principales de esa gran síntesis, para la cual eran extraordinariamente dotados los artistas guaraníes, se han relatado y señalado en las páginas precedentes de este libro. Destacar los detalles y todas las anécdotas de dicha síntesis haría interminable su desarrollo, aunque algunos de sus episodios pueden ser temas de monografías y tesis a partir de las nuevas imágenes halladas e identificadas en los museos y colecciones públicas y privadas de Paraguay, Argentina, Brasil y Uruguay así como en otras colecciones extranjeras.

Pero lo que no podemos dejar de señalar, antes de concluir esta investigación, es que todas las obras esculpidas, grabadas y pintadas en el siglo y medio que duró el "Sacro Experimento" se encuentran representadas, de un modo u otro, en esta síntesis final sobre las paredes de los sillares de asperón o *itaky* del templo en ruinas de Trinidad. Es por ello difícil de aceptar que esta obra, en la que culmina la Historia de Arte de las Misiones, quedara excluida de nuestro estudio sobre el hermano Brasanelli. Y ello no solamente por los muchos pasajes de las representaciones de los ángeles músicos y las seis figuras de la Virgen María, que nos recuerdan episodios de las obras del artista lombardo-guaraní, sino también por las muchas lecciones y ejemplos que sus obras y enseñanzas y su misma presencia en los talleres, que fueron estimulantes para los artistas guaraníes. No faltará quien diga que ellos, los artistas guaraníes lograron manifestarse a pesar de dicha enseñanza, si bien la mayoría opine lo

224 Javier Jubí Coleccción; 2013. *Pueblos Jesuíticos del Paraguy*; Álbum fotográfico, Ed. Servilibro. En la fotografía de la pagina 59 se puede contemplar un sector de la bóveda de ladrillos del presbiterio que se mantenía aun en pié en 1920.

225 Por la pendiente del terreno esas capas freáticas no son naturales ni originarias. Ellas son consecuencia de las lluvias que las paredes recogen y descargan en los cimientos.

contrario, que fue gracias a ella que surgió ese estilo peculiar misionero. Efectivamente, un profundo análisis descubre que nada de lo que se produjo en las misiones se puede excluir, ni a los geniales intérpretes y creadores guaraníes, ni a la influencia bienhechora y estimulante de quienes les tocó en suerte ser sus maestros. Algunos de ellos tuvieron clara conciencia, como el padre Ruiz de Montoya, de ser los privilegiados *evangelizadores - evangelizados* por estos *finos ateístas,* que cuando dejaron de lado su escepticismo y se entregaron al Dios Encarnado lo hicieron con una fe conmovedora. Ese proyecto redentor, a pesar de haber sido tildado muchas veces de "*locura evangélica*" los conquistó cómo si fueran versados teólogos y más aun, verdaderos místicos[226].

Si algunas disciplinas actuales se empeñan en no verlo y en ocultarlo viene en nuestra ayuda la gran disciplina de tradición milenaria, la Historia del Arte, que puede leer esos mensajes y descifrarlos a la humanidad, como los tesoros más preciados que ellos lograron salvar de los incendios, saqueos y destrucciones de sus pueblos y santuarios y que no deben continuar y terminar en la destrucción de los pocos restos que aun sobreviven de su valiosa cultura.

Queda a las instituciones encargadas de la conservación del Patrimonio Histórico y Cultural arbitrar las medidas necesarias para que no continúe el proceso de deterioro que hasta ahora caracterizó la conservación y los ensayos poco felices de restauración de estos frisos y de muchos otros monumentos de la etnia guaraní, que supo aceptar y desarrollar con su propia iniciativa y a la luz de su ancestral cultura los aportes y el estímulo recibidos de la orden jesuítica, y en nuestro caso particular del "*insigne artífice*" el *Pa´i hermano José* - Brasanelli.

Un detenido análisis de los frisos de Trinidad permite constatar la notable evolución en tan breve tiempo de los escultores de la etnia guaraní y convencer a los lectores más escépticos sobre las notables condiciones de los artistas plásticos guaraníes. No solamente en la música abundaban los niños prodigios como el que describe el Padre Sepp. El descubrimiento del espacio y la tercera dimensión documentado en el caso de uno de los escultores de los frisos de Trinidad constituye un acontecimiento que cuestiona todo lo que se ha escrito sobre la gran capacidad de imitación de los artistas guaraníes. Por ello invitamos al "benévolo lector" como decían los escritores jesuitas, a recorrer detenidamente el material de imágenes que acompañan este texto y sin las cuales este libro sería un conjunto de códigos históricos alfabéticos sin sustentación alguna.

Dicha constatación no significa ignorar o pasar por alto el estímulo ejercido y recibido a su vez por dicho insigne artista del medio socio - cultural guaraní - misionero en que vivió Brasanelli, además de la influencia como artista plástico ejercida y recibida de sus alumnos y colaboradores guaraníes. Sin esa influencia fundamental jamás hubieran surgido obras cumbres de ese período como *La Anunciación* de Santa Rosa, o el retablo de la *Virgen de la Candelaria* de Santa María de Fe, que en la historia de sus diez residencias mereció el nombre de "*retablo de la reconciliación*", todos ejemplos tangibles del *ñembiso jovái* de la fructifera relación jesuitica-guaraní.

A través de la filosofía del *ñembiso jovái* Brasanelli logró compenetrarse de la cultura Guaraní. Pero también los guaraníes lograron acercarse a la cultura europea, en algunos casos en forma increible, lo cual es mérito atribuible unicamente a la misma filosofía. Para cerrar nuestra investigación analizaremos un ejemplo más, un último ejemplo extraído como la mayoría de los anteriores, de la Historia de Arte. Pero no se trata de un tema más. Se trata del tema central de la Historia de Arte: el tema del espacio.

La consideración del tema del espacio parecía vedada a las culturas americanas pues se trataba de una conquista exclusiva de la larga evolución de la cultura europea que culminó con Giotto,

226 Es el caso del corregidor de San Nicolás cuya carta original no fue traducida aun integramente y cuyos fragmentos hemos citado con ocasión de tratar la Cruz de las llagas de Cristo.

Bruneleschi y Masaccio y que sorpresivamente, también fue lograda, aunque en forma incipente, el la cultura guaraní de las Misiones.

Que esta meta, de la busqueda de la tercera dimensión haya sido alcanzada en la breve cultura guaraní - jesuítica parecía totalmente imposible hasta que fue esculpido en Trinidad el ángel arpista de tres cuartos de perfil que pulsa las cuerdas de su arpa con las dos manos y no solamente con una, como era el caso de los arpistas anteriores. El plano de las cuerdas del arpa, que fue hasta entonces un plano compacto, macizo, de pronto se vuelve permeable a la tercera dimensión mostrando las dos manos que de uno y otro lado hacen vibrar el instrumento. Fue así que este ángel arpista significó una verdadera revolución, la del espacio, conquistado, al igual que en la cultura europea, tras audaz investigación por el pensamiento de los artistas, pintores en el caso de las culturas europeas y escultores en el caso de la cultura guaraní.

No es el primero ni el único caso, en la cultura guaraní, de un descubrimiento equiparable a los mayores descubrimientos de la cultura europea. Pero quizás sea el más importante y el que mejor testimonia sobre la gran capacidad e inventiva de la etnia guaraní y el que desmiente más radicalmente el mito tan extendido, desde entonces hasta la actualidad, que el guaraní nada podía inventar pues solo sabía copiar. Era tal la cantidad de novedades que llegaban de Europa que en la primera etapa la opción de copiar resultaba al guaraní como la prioritaria y más importante. Pero en este friso se descubre que la inventiva de los artistas de la nación guaraní no tenía límites, sobre todo cuando contaba con un director de gran "ingenio y afecto" como era el Padre Danesi.

La geometrización de todo lo visible en la cultura europea con Giotto, las leyes visuales de la perspectiva descubiertas con Bruneleschi, y el claro - oscuro para el volumen de los cuerpos con Masaccio, fueron las etapas de la conquista del espacio en la cultura italiana y europea, mientras los artistas flamencos exploraban las variaciones cromáticas producidas por la atmósfera en la distancia. Por un camino totalmente diferente, por un atajo propio que consistió en la observación de la relación del cuerpo humano con un instrumento musical muy conocido como es el arpa, fue que el artista guaraní llegó a conclusiones igualmente válidas y universales que le abrían las puertas de la exploración de la geometría de los volúmenes en el espacio. La apasionante investigación del espacio, que ocupó a varias generaciones de artistas e hizo famoso a Paolo Ucello por optar por la "*dolce*" perspectiva ante los reclamos de su joven esposa, en el caso de la nación guaraní esa búsqueda recién comenzaba, como lo testimonia este friso de Trinidad. Pero fue entonces, cuando todo ese avance cultural y artístico fue brutalmente interrumpido por la Real Pragmática de Carlos III que ordenaba la expulsión de los jesuitas. Aunque las profundas razones de esa expulsión quedaron guardadas en el pecho real, los efectos de la misma pronto se hicieron ver y sentir en todos los campos. Los primeros fueron sus efectos económicos, le siguieron todos los demás: los sociales, los políticos, los culturales y los religiosos.

Los administradores españoles y criollos, que reemplazaron a los jesuitas, en su mayoría estaban ávidos por los beneficios económicos de la yerba mate, el tabaco y los cueros vacunos, tenían poco interés por los talleres de los escultores y pintores, los que se fueron cerrando mientras los artistas y los músicos guaraníes emigraban hacia las ciudades de blancos en busca de sustento y protección para sus familias.

Terminaba así, abruptamente la valiosa y especial historia del "*sacro experimento*" jesuítico guaraní que fue calificada por Voltaire como "*el triunfo de la humanidad*".

Daba comienzo otra historia que se situaba en las antípodas de la anterior, de la destrucción de las Misiones, y en la Mesopotamia argentina de los quince pueblos misioneros guaraníes cuya

población fue deportada o exterminada. Esa otra historia merecería el nombre de "*la derrota, o la verguenza de la humanidad.*"

A esa otra historia se han referido ya varios autores. Entre ellos Ernesto Maeder, Edgar y Alfredo Poenitz, Padrón Favre, Gonzáles Risotto, además de Jorge Machón con sus trabajos sobre Andresito Guacurari.

Pero, para conocer en lo esencial el extraordinario período anterior, al que se refería Voltaire como "*triunfo de la humanidad*" es seguramente imprescindible conocer la vida, las obras y las búsquedas del arte y del pensamiento del "*insigne artíficee*"*: el Paí hermano José Brasanelli.*

A ese período central del *Sacro Experimento* ha sido consagrada la vida de muchos misioneros y hermanos legos, entre ellos varios artistas, y también la labor de muchos artesanos, artistas e intelectuales guaraníes. A todos ellos se dedica la historia e investigación de este libro sobre el hermano Brasanelli. Muchos nombres más deberán ser rescatados e investigados de esa especial historia. Esperemos que el ejemplo cunda y que en el futuro se conozcan otras biografías de hombres y artistas ilustres del pasado que vivieron y trabajaron en estas Misiones de Sudamérica.

BIBLIOGRAFÍA

AFFANNI, Flavia: 1993. *Reconstrucción hipotética de dos retablos misioneros como partes del escenario ideológico de la experiencia jesuítico-guaraní.* Tesis de Licenciatura en Historia de las Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

ALEXANDER, Jesse Ricardo: 1980. "El Barroco Guaraní". Symposium Internazionale Sul Barocco Latino Americano, Instituto Italo-Latino Americano. Roma, 21/24 abril, 1980. En: *Dana.* Documentos de Arquitectura Nacional y Americana, Nº 35/36 -1994. Instituto Argentino de Investigaciones de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo. Resistencia, Chaco, 1994, pp. 91-95.

ANGELIS, Pedro de: 1836. Colección de obras y documentos relativos a la historia antigua y moderna de las provincias del Plata. Tomo VI. Buenos Aires.

ANUARIO DE LA ACADEMIA PARAGUAYA DE LA HISTORIA: *Historia Paraguaya*, VOL. XLIV, Asunción, 2004

AULETTA, Estela: 1999. "El P. Jaime Oliver S. J. y su breve noticia de la numerosa y florida cristiandad guaraní". Congreso de americanistas. Quito, 1997, en: *Missões Guarani. Impacto na sociedade contemporânea*. São Paulo: Regina Gadelha, EDUC, 131-149.

AULETTA, Estela; SERVENTI, María Cristina: 1999. "Una devoción belga en las misiones jesuíticas de guaraníes", en: *Jesuitas, 400 años en Córdoba*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, Universidad Católica de Córdoba, Junta Provincial de Historia de Córdoba, t. I., pp. 43-65.

AVELLANEDA, Mercedes: 2015. "*El ejército jesuita - guaraní en la Revolución de los comuneros",* en: Heriberto Caballero Campos y Pablo Desportes Bielsa (eds), *Lo temporal y lo eterno: la presencia de los jesuitas en el Paraguay*. Asunción: Arandura. 83-101.

BALDOTTO, Gianni: 2006. *Angeli perduti nell'Arcadia Guarani*. Treviso: Edizioni Tintoretto.

BALDOTTO, Gianni; PAOLILLO, Antonio: 2004. *El Barroco en las Reducciones de Guaraníes. Provincia del Paraguay 1609-1768*. Treviso: Gianni Baldotto.

BOFF, Claudette: 2000. *A Imaginária Guaraní: o acervo do Museu das Missõesõ*. EDIURI, Santo Ângelo, Brazil.

BRAVO, Francisco Javier: 1872. *Inventarios de los bienes hallados a la expulsión de los jesuitas*. Madrid,

BURATTI MAZZOTTA: Adele. *Chiesa di S. Fedele. La presenza dei Gesuiti a Milano*. Milán.

BUSCHIAZZO, Mario J.: 1941: *Buenos Aires y Córdoba. En 1729. Según Cartas de los Padres C. Cattaneo y C. Gervasoni.* Estudio Preliminar, traducción y notas de Mario J. Buschiazzo. Compañía de Editoriales y publicaciones asociadas. C.E.P.A. Colección Buenos Aires.

CADOGAN, León: 1992. *Ajvu Rapyta. Textos míticos de los Mbya – Guaraní del Guairá.* Ed. Preparada por B. Melià. Asunción, Paraguay.

CADOGAN, León: 1998: León Cadogan. Extranjero, campesino y científico (Memorias) Asunción.

CAPPELLETTI, Vincenzo: 1972. *Dizionario Biográfico degli Italiani*. Roma: Istituto della Enciclopédia Italiana, Fondata da Giovanni Treccani, v. 14, pp. 49-50.

CARBONELL DE MASY, Rafael: 1992. *Estrategias de desarrollo rural en los pueblos guaraníes (1609-1767)*. Barcelona.

CARDIEL, Joseph: 1747, *Carta y Relación de las Misiones de la Provincia del Paraguay*. En: Furlong, Guillermo S.J.: José Cardiel y su Carta Relación (1747-1759), Escritores Coloniales Rioplatenses, N 2. Buenos Aires, 1953.

Antología Alemana. *El misticismo* Buenos Aires: Institución Cultural Argentino-Germana.

DURÁN ESTRAGÓ, Margarita: 1987. Templos de Asunción. Biblioteca Paraguaya de Estudios Paraguayos. Universidad Católica, Vol. XXII Asunción.

FURLONG, Guillermo, S. J. 1962. *Misiones y sus pueblos de guaraníes. 1610-1813*. 1ª ed., 1962, Buenos Aires: Theoría. 2ª ed., Posadas, 1978.

Escritores coloniales rioplatenses, 13 tomos. Ed. Theoría. Buenos Aires.

GAVAZZA, Ezia y Federica LAMERA. 1990. *Chiesa del Gesù*. Génova: Sagep Editrice.

GAONA, Isidora; SUSTERSIC, B. Darko.: 2002. *El caso extraño de la carta de San Nicolás no traducida del guaraní.* IX Jornadas Internacionales de las Misiones Jesuíticas. Ed. Regina Gadelha. San Pablo. Brasil (CD).

GOI, Paolo.: *La scultura nel Friului-Venezia II Dal quattrocento al novencento*. Grafiche Editoriali Artistiche Pordenonesi.

GONZÁLES RISSOTTO, Rodolfo:

GOMBRICH, E. H.: 1981. *Ideales e ídolos. Ensayos sobre los valores en la historia y el arte*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili,

GUTIÉRREZ, Ramón: 1977. Evolución Urbanística y Arquitectónica del Paraguay, 1537-1911; Universidad Nacional del Noroeste, Resistencia. Argentina.

GUTIÉRREZ, Ramón: 1979. *Los pueblos jesuíticos de Paraguay. Reflexiones sobre su decadencia*; Revista del centro del Centro de de Estudios Antropológicos, Universidad Católica "Ntra. Sra. de la Asunción" vol. XIV, N 1-2.

GRASSI, Luigi y PEPE Mario: 1978. *Dizionario Della Critica D'Arte*. Torino, v. I.

HERNÁNDEZ, Pablo, S. J.: 1913. *Organización social de las doctrinas guaraníes de la Compañía de Jesús.* Barcelona: Gustavo Gili, t. II.

HERRERA GARCÍA, Francisco J.: 2010. *El Retablo Sevillano en el tránsito de los Siglos XVI al XVII: tracistas, modelos, tratados.* Gila Medina, Lázaro, (Coord) La Escultura del Primer Naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625). Madrid: Arco Libros.

ISABELLE, Arsenio.: 1934. *Viaje a Argentina, Uruguay y Brasil*. Buenos Aires,

LOWNEY, Chris: 2010, 2014. *El Liderazgo al estilo de los Jesuitas. Las mejores prácticas de una Compañía de 450 años que cambió el mundo.* Ed. Granica, Buenos Aires, Argentina.

MAEDER, Ernesto J. A.; BOLSI Alfredo S. C.: 1983. *La población guaraní de las misiones jesuiticas. Evolución y características (1761 - 1767)*. Cuadernos de Geohistoria Regional Nº 4, Corrientes.

MACHÓN, Jorge Francisco; Cantero, Oscar, Daniel; 2006: *Andrés Guacurarí y Artigas.* Ed. Creativa Posadas, Misiones, Argentina.

MELIÀ, Bartomeu; Marcos Vinicius de Almeida Saul; Valmir Francisco Muraro: 1987. *O Guarani, Uma bibliografia etnológica.* FUNDAMES, Santo Ângelo.

MELIÀ, Bartomeu, Liane María Ángel: 1995. *Guaraníes y Jesuitas en tiempo de las Misiones. Una bibliografía didáctica.* URI, Brasil, CEPAG, Asunción, Paraguay.

MELIÀ, Bartomeu.: 2011. *Mundo Guarani*. Asunción, Paraguay.

MORÍAN, Jorge Claudio; MACHÓN, Jorge Francisco.: 2002. "1881/2 – Un viajero inglés en la región misionera", en: *XXII Encuentro de Geohistoria Regional*. Resistencia: Instituto de Investigaciones Geohistóricas, CONICET.

OLIVER, Jaime: *Breve noticia de la numerosa y florida cristiandad guaraní.* ARSI, Paraq. 7.

ONETTO, Carlos, Luis; 1999. *San Ignacio Miní, un Testimonio que debe perdurar.* Dirección Nacional de Arquitectura, Buenos Aires, Argentina.

PIRRI, Pietro S. J.: 1952. "Intagliatori gesuiti italiani dei secoli XVI e XVII". *Archivum Historicum Societatis Iesu*, Periodicum semestre. Romae, v. XXI, 3-59.

PADRON FAVRE, Oscar: *Ocaso de un pueblo indio.*

POENITZ, Alfredo. 2012. *El Mestizo del Litoral. Sus modos de vida en Loreto y San Miguel*. Secretaría de Cultura. Corrientes.

POENITZ, Alfredo y SNIHUR, Esteban; 1999. *La Herencia Misionera, Identidad Cultural de una region americana*. El Territorio. Posadas, Misiones.

PLÁ, Josefina: 1975. *El barroco hispano guaraní.* Asunción, Paraguay.

PORTO, Aurelio: 1954. *História das Missões Orientais do Uruguai*. Livraria Selbach. Porto Alegre Brasil.

RIBERA, Adolfo Luis; SCHENONE Héctor, H.: 1948, *El Arte de La Imaginería en El Río de La Plata.* Buenos Aires, Argentina.

RIBERA Luis Adolfo: 1980, *La pintura en las misiones jesuíticas de guaraníes*. Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani" Nº 26, 1980, Buenos Aires,

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso: 2002. *Arquitectura de los Jesuitas.* Edilupa Ediciones; España.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso: 2006, Comentario al libro "*Templos jesuíticos guaraníes*" (Sustersic, Darko, B.; Instituto Payro) Real Academia de San Fernando, Revista Archivo Español de Arte. CSIC Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto de Historia. Volumen LXXIX Nº 313 Enero-marzo Madrid (España) ISSN: 0004-0428

ROUILLON ARÓSPIDE, José Luis, S.J.: 1997. *Antonio Ruiz de Montoya y las reducciones del Paraguay.* Centro de Estudios Paraguayos "Antonio Gasch", Asunción.

RUIZ DE MONTOYA, Antonio: 1989. Conquista espiritual hecha por los religiosos de la Compañía de Jesús en las Provincias de Paraguay, Paraná, Uruguay y Tape. Estudio preliminar y notas de Dr. Ernesto Maeder .

SAINT HILAIRE, August de.: 1974 *Viagem do Rio Grande do Sul*, ITAIAIA, EDUSP, Belo Horizonte,.

SEPP, Antonio, S. J.: 1971. *Relación de viaje a las misiones jesuíticas.* Buenos Aires, EUDEBA

SEPP, Antonio, S. J.: 1973. *Continuación de las labores apostólicas*. Buenos Aires: EUDEBA.

SEPP, Antonio, S. J.: 1973. *Jardín de flores paracuario.* Buenos Aires: EUDEBA.

SIERRA, Vicente A.: 1944. *Los jesuitas germánicos en Hispanoamérica*. Buenos Aires: 61.

SNIHUR, Esteban:

STORNI, Hugo, S. I.: 1980. *Catálogo de los jesuitas de la Provincia del Paraguay. (Cuenca del Plata) 1585-1768*. Roma: Institutum Historicum.

SUSTERSIC, B. Darko: 1991*. Presencia de una imagen hispano-bizantina en América*. Anuario 18/1991. Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina.

SUSTERSIC, B. Darko: 1ª Ed. 1993. *Misiones Jesuíticas del Guayrá* "*Imaginería y patrimonio mueble*", 2ª Ed.1997: *Las Misiones Jesuíticas de guaraníes,* Verona-Buenos Aires, Pgs. 14-20. Manrique Zago Ediciones, ICOMOS, UNESCO.

SUSTERSIC, B. Darko: 1994. "*La fachada de San Ignacio Miní, entre hallazgos y nuevos enigmas*", en: *La Salvaguarda del Patrimonio Jesuítico*. Inst. Montoya; Posadas.

SUSTERSIC, B. Darko: 1997, *"Presencia americana en el arte jesuítico guaraní*", Missões Guarani, Impacto na sociedade contemporânea, Congreso de americanistas. Quito, Regina A. F. Gadelha, São Paulo, Educ, 131-149.

SUSTERSIC, B. Darko: 1999, 2004, 2014, "*Templos Jesuíticos guaraníes*" Instituto Julio Payró, Fac. de Filosofia y Letras, Universidad de Buenos, UBA.

SUSTERSIC, B. Darko**:** 2002. "*Secretos de la Compañía de Jesús en la Provincia del Paraguay*". X Jornadas Internacionales sobre las Misiones Jesuíticas. San Pablo, Brasil. C. D. pp. 249 a 273

SUSTERSIC, B. Darko: 2010. *"Imágenes Guaraní-Jesuíticas, Paraguay, Argentina y Brasil"* (Museo del Barro - Asunción del Paraguay,) publicado también en Buenos Aires por el Instituto Payró, UBA, al año siguiente 2011 con el título: "*Arte Jesuítico Guaraní y sus estilos*

MITEK, Zmago: "Miti ni pejsa i Amerike. Ignac Cirheimb", en: *Sre evanja z druga nostjo. Slovenska izkustva eksotike.* Didakta. Ljubljana, 1995, pp. 143-157.

TORRE, Carlo.: 1674. *Il ritrato de Milano*. Milano.

TORRES - GARCÍA, Joaquín: 1944, *Universalimo Constructivo*. Buenos Aires Ed. Poseidón.

TREVISAN Armindo. 1978: *A escultura dos sete povos*. Movimento. Porto Alegre, Brasil

WHITE, Ernest William, F. Z. S.: 1882. *Cameos from the Silver-land; or the Experiences or a Young Naturalist in the Argentine Republic*. Londres, vol. II.

WHITE, Guillermo: 2009. Religión y Poder en las Misiones de Gueraníes. Buenos Aires. Ed. Sb..

YUBÍ, Javier: Colección; 2013. *Pueblos Jesuíticos del Paraguay*; Álbum fotográfico, Ed. Servilibro.

Se terminó de imprimir en la imprenta Halcon a los 20 días
del mes de octubre del año 2017, en Asunción, Paraguay